தமிழ் நாடக வகையும் வரலாறும்

வெ.மு. ஷாஜகான் கனி

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES

தமிழ் நாடக வகையும் வரலாறும்

(சங்க காலம் வரை)

முனைவர் வெ.மு.ஷாஜகான் கனி

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES
இரண்டாம் முதன்மைச் சாலை
மையத் தொழில்நுட்பப் பயிலக வளாகம்
தரமணி, சென்னை - 600 113

டாக்டர் மு.வரதராசனார் அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு
(அறக்கட்டளை நிறுவியோர் : பலர்)

வரிசை எண். 17

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the Book	:	Tamil̲ nāṭaka vakaiyum varalār̲um (caṅka kālam varai)
Author	:	Dr. V.M. Shajahan Gani Reader (Retd.) Tamil Advanced Research Centre Yadava College, Madurai-625 014 Cell No. 94435 05929
General Editor	:	Prof. Dr. K.A. Gunasekaran Director International Institute of Tamil Studies Tharamani, Chennai-600 113.
Publisher & ©	:	International Institute of Tamil Studies II Main Road, C.I.T. Campus Chennai - 600 113 Ph: 22542992
Publication No.	:	688
Language	:	Tamil
Edition	:	First
Year of Publication	:	2010
Paper Used	:	18.6 Kg TNPL Maplitho
Size of the Book	:	1/8 Demy
Printing type used	:	10 Point
No. of Pages	:	xii + 244
No. of Copies	:	1200
Price	:	Rs. 110/ - (One Hundred Ten Only)
Printed by	:	United Bind Graphics 42/93, Millers Road Kilpauk, Chennai-600 010
Subject	:	Dramas till Sangam period: their varieties and development

அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவாளர் கருத்துகளுக்கு நிறுவனம் பொறுப்பன்று

முனைவர் கரு.அழ.குணசேகரன்
இயக்குநர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை-600113

அணிந்துரை

தமிழ் நாடக வகையும் வரலாறும் என்ற இந்நூல் பேராசிரியர் முனைவர் ***வெ.மு. ஷாஜகான் கனி*** அவர்களின் நிறைவான நாடகப் புலமையைக் காட்டும் மற்றும் ஒரு நூலாக வெளிவருகிறது. சங்க காலம் முதல், நாடக வரலாறு யாரும் எழுதலாம். சங்க காலம் வரை நாடக வகையும் வரலாறும் எழுதுவது அரிய செயல்! 2009 ஜூலையில் வெளிவந்த அவருடைய ***அரங்கேற்றுகாதை ஆராய்ச்சி*** என்ற நூல், நாடக ஆராய்ச்சியில் புதிய முத்திரையைப் பதித்தது. அண்மையில் வெளிவந்த *தமிழ் நாடகக் (குறுங்) **கலைக்களஞ்சியம்*** என்ற அவருடைய கலைக்களஞ்சியம் ஓர் அழகிய முன்மாதிரி. தமிழ் நாடக ஆய்வில் இது அவருடைய மூன்றாவது நூல்.

எனக்கு நாடகத்தைக் கற்றுக்கொடுத்த பல பேராசிரியர்களுள் முதலாசான் இவர். 1975இல் இளையான்குடி டாக்டர் சாகிர் உசேன் கல்லூரியில் புகுமுக வகுப்புப் படிக்கும் இளைஞனாக நான் இருந்த காலத்தில், ***தேவலோகத்தில் தேர்தல்*** என்ற பெரிய நாடகத்தில் முக்கியப் பாத்திரம் தந்து எனக்கும் நாடகத்தில் நடிக்க வரும் என்ற நம்பிக்கையை விதைத்த பேராசிரியர் இவர்.

அகத்தின் அழகு முகத்தில் தெரியும்' என்பார்கள். இந்த நூலின் அகத்தில் உள்ள நாடக வரலாற்றுச் சாரத்தை நூலின் முகமான அட்டைப் படமே நுண்மைச் சுருக்கமாக உணர்த்திவிடுகிறது!

இவர் தந்துள்ளஅட்டைப் பட விளக்க வரிகளே தமிழ் நாடகம் ஏறத்தாழ இருபதாயிரம் ஆண்டுக் காலமாக வளர்ந்து வந்த நெடிய வரலாற்றை இரத்தினச் சுருக்கமாகக் கூறிவிடுவதை அவதானிக்க வேண்டும்.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தின் இரண்டாம் இயலாகவுள்ள புறத்திணையியலில் இடம்பெற்றுள்ள புறத்துறைகளில் முதலாவது துறை 'துடிநிலை' என்பது. 'நிலை' என்ற சொல் 'கூத்து' என்னும் பொருளைத் தருவது என்பதை நிறுவியவழி, இந்நூலாசிரியர் 'துடிநிலை' என்பது 'துடிக்கூத்து' என்கிறார். தொல்தமிழ் மக்கள் வேட்டையாடிய தொன்மை வேட்டைச் சமூகத்தில், வேட்டையில் கிடைத்த வெற்றியைக் கொண்டாடியும், அடுத்த வேட்டையில் இதே போலவே வெற்றி கிட்ட வேண்டும் என்ற உபாயமாகவும் தனிமனித நிலையில் ஆடிய தனிநடனமே துடிக்கூத்து என்கிறார். அதுவே ஆதித் தமிழர்களின் முதல் கூத்து. அதனால் தான் தொல்காப்பியர் துடிநிலையை முதல் புறத்துறையாகக் கூறினார் என்பது நூலாசிரியரின் கருத்தாக உள்ளது. துடிக்கூத்து தோன்றிய காலம், சுமார் கி.மு. 20,000 என்பதும் அவர் கணிப்பு.

வேட்டைச் சமூகத்தில், ஒரு தாயின் தலைமையில் தாய்வழிச் சமூகமாகச் சேர்ந்து வாழ்ந்த பழந்தமிழர், வேட்டையாடிப் பெற்ற ஆநிரைகளை வளர்க்கலாமே என்ற எண்ணம் துளிர்த்த காலத்தில் ஆநிரைகள் என்னும் சொத்துடைமை உருவானது. சொத்து என்ற நிலை வந்ததும் சொத்தைப் பறிக்கும் போரும் உருவானது. அதற்கு வெட்சி என்று பெயர்சூட்டினார்கள். வெட்சிப்போரில் வீரர்க்குப் போர்வெறி ஏற்றுவதில் வல்லவனான '*வேலன்*' என்ற சடங்காளி, ஒரு கட்டியங்காரனைப் போல ஆட்டத்தைத் தொடங்கி வைக்க, மற்றைய போர்மறவர்கள் ஒன்றுகூடி ஆடிய முதல் குழுநடனமே '*வெறியாட்டயர்ந்த காந்தள்*' என்று விளக்குகின்றார் நூலாசிரியர்.

வெறியறி சிறப்பின் வெவ்வாய் வேலன்
வெறியாட்டு அயர்ந்த காந்தளும் (தொல். புறத்.5)

வேலன் என்ற பெயர்க்காரணத்தையும் பேராசிரியர் விளக்குகிறார். துடியர் இனத்தின் வழிவந்தவனே வேலன். வெட்சிப் போர்க்கள வேலையே கூத்துக் கோலாகக் கொண்டு ஆடியதால் அவனை 'வேலன்' என மக்கள் அழைத்தனர். வேலன் என்பான் ஒருவன் மட்டுமல்லன்; அச்சடங்கினை மேற்கொள்ளும் உரிமை பெற்ற இனத்தின் அனைவரும் 'வேலன்' என்றே அழைக்கப்பட்டனர் என்ற நூலாசிரியர் கருத்து ஏற்புடையதாகவே தோன்றுகிறது.

தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றம் எது என்பதில் இதுவரை தமிழறிஞர் இடையே ஐயம் நிலவியது. ஐரோப்பிய நாடகங்களைப் போலவே தமிழ் நாடகமும் சமயச் சடங்குகளிலே தோன்றியிருக்க வேண்டும் என்றே பலரும் கூறிவந்தனர். தமிழ் நாடகம் போர்க்களத்திலேயே பிறந்தது என்ற ஆசிரியரின் கருத்து அதைத் தகர்த்துள்ளது. 'அடல்' என்பதே ஆட்டத்தின் வேர்ச்சொல். 'ஆடு' என்ற சொல் போரின் வெற்றியையும் குறிக்கும்; ஆடுகின்ற ஆட்டத்தையும் குறிக்கும் என்பதற்கு எண்ணிறந்த சான்றுகளை மேற்கோளாகக் காட்டுகிறார். போரைப் பற்றி நிறையப் பேசும் புறத்திணையியலே நாடகங்களைப் பற்றியும் பேசுகிறது. இது ஒன்றே நாடகம் பிறந்து வளர்ந்த இடம் போர்க்களமே என்பதைக் காட்டும் அழுத்தமான சான்றாகும் என்று கூறுவது யோசிக்க வைக்கிறது.

இவ்வாறு தோன்றிய தமிழ் நாடகம், தொல்காப்பியர் காலத்தில் ஆடவர் ஆடும் முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை என்று உருப்பெற்று அதுவே சங்க காலத்தில் பரத்தையர் ஆடும் குரவை என்ற கூத்தாகிக் கை அவிநயமும் அடிபெயர்த்தாடும் காலடைவு முதலிய முத்திரைகளைக் கொண்டு செவ்வியல் ஆட்டமாக வளர்ந்தது. இதற்கு ஆதாரங்கள் சங்கப் பாடல்களில் உண்டு.

பேடிப் பெண்கொண்டு ஆடுகை கடுப்ப (அகம்.206)

துடியின் அடிபெயர்த்துத் தோளசைத்துத் தூக்கி (பரி.21)

களரி மருங்கில் கால்பெயர்த்து ஆடி (புறம்.159)

என்ற சங்கச் செய்யுள் அடிகள் இதற்குச் சான்றுகள். ஆட்டத்தில் குத்தடைவு, நட்டடைவு என அடிபெயர்த்தாடுதல் செவ்வியல் கூத்து

வடிவத்தின் நுட்பங்கள் ஆகும். சங்க காலத்திலேயே பரதக்கலை வேர்கொள்ளத் தொடங்கிவிட்ட உண்மையினை இச்சான்றுகள் தெள்ளிதின் உணர்த்துகின்றன. சிலப்பதிகாரத்தில்,

நடுவூர் மன்றத்து அடிபெயர்த்து ஆடி (சிலப்.12: 11)

என்று வருவதும் செவ்வியல் ஆட்டத்தையே குறித்தது. மாதவி அரங்கேறி ஆடிய ஆட்டத்தில் பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை முதலிய கை அவிநயங்களைக் காட்டியும் குரவை, வரி என்னும் ஆட்ட வகைகளுக்கு உரிய காலடைவுகள் விரவாதபடி இலக்கண முறையைப் பாதுகாத்தும் ஆடினாள் (சிலப்.3: 18-24) என்று சிலப்பதிகாரம் கூறுவதை மனங்கொள்ள வேண்டும். நாடகம், கூத்து என்ற சொற்களுக்கு ஆசிரியர் தந்துள்ள விளக்கம், 'விழவு' என்ற பழஞ்சொல் திருவிழாவைக் குறிக்காது; கூத்தைக் குறித்த சொல் அது என்று நிறுவுவது முதலியன எல்லாம் முனைவர் ஷாஜகான் கனி தமிழ் நாடக உலகிற்குத் தந்துள்ள புதிய வெளிச்சங்கள் என்று பாராட்டலாம்.

விழவு என்ற சொல் சங்க இலக்கியத்தில் 92 இடங்களில் வந்துள்ள இலக்கியச் சான்றுகளைக் காட்டி அத்தனை இடங்களிலும் அது கூத்து, நாடகம் என்ற பொருளிலேயே வந்துள்ளது என்று நிறுவி, விழவு என்றால் கூத்து என்று உணராத உரையாசிரியர்கள் தடுமாறியதற்கும் இவர் சான்றுகள் காட்டியுள்ளார். உதாரணமாக, **'விழவுமுதலாட்டி'** (குறுந்.10), **'விழவாயிற்று என்னும் இவ்வூரே'** (குறுந்.295) என்று குறுந்தொகையில் வரும் தொடர்களுக்குச் சரியான பொருள் கூறமுடியாமல் உ.வே.சாமிநாதையர் திணறும் இடங்களைத் துணிச்சலுடன் சுட்டிக்காட்டியதைக் கூறலாம்.

பதிற்றுப்பத்து கூறும் **வெண்கை விழவு** என்பது, வெளிப்படப் பொருள் உணர்த்தும் பொருட்கை அவிநயம் காட்டி ஆடிய வெண்கைக் கூத்து. அதுவே இன்றைய பரதநாட்டியத்தின் ஆதி வடிவம் என்று இந்நூலாசிரியர் கூறுவது மேலாய்வுக்கு உரியது.

தமிழ் நாடக வகையும் வரலாறும் கூறும் இந்நூலினுள் நமது உரையாசிரியர்கள் எவரும் சுட்டிக் கூறாத புதிய உண்மைகள் பலவற்றைக் கண்டு வியக்க முடிகிறது. தொல்காப்பியத்தின்வழி 60 நாடகங்களையும் சங்கப் பாடல்கள்வழி 46 நாடகங்களையும், ஆக மொத்தம் 106 நாடக வகைகளைத் தொகுத்துள்ளார். அவற்றுள் பலவற்றை அவை நாடகம்தானா என நம் அறிவு ஏற்க மறுக்கிறது. அவசரம் காட்டாமல் ஆராய்ந்து முடிவுக்கு வருவதே அறமாகும்.

'நாடக இசைக் கலைஞர்கள்' என்ற இந்நூலின் நான்காவது இயல் புதுமையான பல செய்திகளைத் தருவதாக உள்ளது. **துடியன், பாணன், பறையன், கடம்பன்** (புறம்.335) என்பவரைத் தமிழகத்தின் ஆதிக் கலைக்குடியினர் நால்வர் என்று விளக்குவதைச் சிலர் மறுக்கலாம். அவர் காட்டும் ஆதாரங்கள் ஏற்றுக்கொள்ளத்தக்க விதத்தில் இருப்பதை யாரும் மறுக்க முடியாது.

சங்க இலக்கியங்களில் கூளி, கூளிச்சுற்றம் என வருமிடங்களுக்குப் பேய் என்று உரையெழுதுவதையே பெரிதும் பார்த்து வருகிறோம். அந்த மரபுவழிப்பட்ட உரையை இந்நூலாசிரியர் உடைத்து, ஓர் அரிய உண்மையை வெளிக்கொண்டுவந்துள்ளார். கூளியர் என்று கூறப்படுபவர் பேய்கள் அல்லர்; குறள் உருக்கொண்ட கலைஞர்; சர்க்கசில் இன்று காணும் சித்திரக் குள்ளர்களைப் போன்று நகைச்சுவை தோன்ற ஆடும் கூத்துக் கலைஞர்கள் என்று நிறுவிய திறத்தை எத்தனை பாராட்டினாலும் தகும். அவர்களில் இருந்த பல வகையினரையும் விளக்கியுள்ளார். குறுங்கூளியர், கவர்கால் கூளியர், உருவெழு கூளியர் என்னும் வேறுபட்ட வகையினரை விளக்கியதோடு, அவர்கள் சேரநாட்டுப் பாசறைகளிலும் மக்கள் கூடும் திருவிழாக்களிலும் ஆற்றிய சடங்குமுறை ஆட்டங்கள், கூத்துக் கலைச்செயல்பாடுகள் முதலியவற்றையும் ஆதாரத்துடன் விளக்கியிருப்பதும் தமிழ் நாடக உலகிற்கு ஆசிரியர் அளித்துள்ள புதிய கொடைகள் என்று பாராட்டி மகிழலாம்.

நூலின் தொடக்கத்தில் தமிழனின் தோற்றம், அவன் இமயம் வரை பரவியிருந்த உண்மை, ஆரியர் வருகையால் தும்பையும் வாகையும் தமிழர் திணை வரலாற்றில் இடம்பெற்ற நிலை, சமசுகிருதத்தில் அரங்கக்கலை இல்லை, சேரநாட்டில் பாசனும் பரதமுனியும் என நூல் முழுவதும் புதிய புதிய செய்திகள்! அவை ஒவ்வொன்றும் தனித்த பெரும் ஆய்வுக்கு உரியவை. மொத்தத்தில், முனைவர் வெமுஷாஜகான் கனி அவர்கள் எழுதிய **தமிழ் நாடக வகையும் வரலாறும்** என்ற இந்நூல், புதிய பல அரிய செய்திகளின் கருவூலம் என்றே கூறலாம்.

நிறுவனச் செயல்பாட்டுக்கு உறுதுணையாக இருந்துவரும் **தமிழ் வளர்ச்சி, அறநிலையம் மற்றும் செய்தித் துறை அரசுச் செயலாளர் திரு. ரா. சிவக்குமார் இ.ஆ.ப.** அவர்களுக்கும் நன்றி.

இச்சொற்பொழிவு மற்றும் நூல் வெளியீடு தொடர்பான அனைத்து ஏற்பாடுகளையும் செய்த நிறுவனப் பணியாளர் மற்றும் கணிப்பொறியாளர் திருமதி பா. கௌசல்யா ஆகியோருக்கும், இச்சொற்பொழிவின் எழுத்துருவை மெய்ப்புத் திருத்தம் செய்த முனைவர் ஆ. தசரதன் அவர்களுக்கும் எம் நன்றிகள் என்றுமுண்டு. இந்நூலை அழகுற அச்சிட்டுத் தந்த யுனைடெட் பைண்ட் கிராஃபிக்ஸ் அச்சகத்தாருக்கு எம் பாராட்டுகள்.

இயக்குநர்

முன்னுரை

தமிழ்நாடக வரலாறு பலர் எழுதியிருக்கிறார்கள். அவை எல்லாம் பெரும்பாலும் சங்க காலத்திலிருந்து தொடங்கிய செய்திகள். தமிழ் இனம் தோன்றிய காலத்திலிருந்து தொடங்க வேண்டும்! தமிழரின் திணை வரலாற்றின்வழி நாடகத்தின் வேரினைக் காண வேண்டும்! அதுதான் உண்மையான தமிழ் நாடக வரலாறு.

திணை என்றால் என்ன? திணை வரலாறு என்றால் என்ன? திணை என்றால் ஒழுக்கம் என்பார்கள். ஒழுக்கம் என்றால்? **டிஸிப்ளின்** (Discipline) என்கிறார்களே, அந்த நல்லொழுக்கம்தான் திணையா? படிக்கிற காலத்தில் இப்படி எனக்குள் கேட்டு வெகுநாட்கள் புரியாமல் தவித்திருக்கிறேன். திணை என்பது பற்றி நம்மில் பலர் புரியாமலே புரிந்ததுபோல் நடித்துக் கொண்டிருக்கிறோம்.

ஆறறி வதுவே அவற்றொடு மனனே என்றார் தொல்காப்பியர். ***மனம்*** (பகுத்தறிவு) உடையவன் ***மனிதன்!*** மனத்தால் தமிழன் தன்னுடைய நடத்தையில் (Manner) காலங்காலமாகப் பண்பட்டான். எப்படியும் வாழலாம் என்று முன்னிருந்தவன், ஒரு முறையோடு வாழ்வதே மனிதம் என்ற ஒழுங்குமுறையை (System) உணர்ந்தான். தனித்தும் கூடியும் ஆடலும் பாடலுமாய் மகிழ்ந்தும் தொழில் செய்தும் உண்டும் உடுத்தியும் தன் சமூகத்தைச் செப்பம் (Civilization) செய்தான். இது நல்லது, இது தீயது என்பதை அறிந்து அறவழியில் (Morality) நடக்கத் தெரிந்துகொண்டான். இந்த நாகரிகம்தான் ***திணை!***

உலகில் தமிழர் இனம் தோன்றியது முதலாகப் படிப்படியாக இத்தனையும் அவன் அறிந்து பண்படுவதற்கு எத்தனை ஆயிரம் ஆண்டுகள் ஆகியிருக்கும்? அந்த நாகரிகப் பாதையைக் கால வரிசையில் சொல்லமுடிந்தால் அதுதான் ***திணைவரலாறு!***

தமிழரின் திணை வரலாற்றை எங்கே தேடுவது? தொல்காப்பிய அகத்திணை, புறத்திணை இயல்களில் அது கிடைக்குமா? கிடைக்கும்! உரையாசிரியர்கள் உழுத சாலின்வழியே தேடினால் கிடைக்காது. உண்மைத்தடத்தில் துழாவினால் அது கிடைக்கும்! மதுரை யாதவர் கல்லூரியில் முதுகலை வகுப்பிற்குப் பாடமாகப் புறத்திணையியலை நடத்தும்போது என் மாணவர்கள் எழுப்பிய ஐயங்கள் எனக்குள் பல வெளிச்சங்களைத் தோற்றுவித்தன!

சுட்டிக் கூறுவதானால், என் தலைமாணாக்கர் முனைவர் **ஆ.மணி** (இன்று புதுவை தாகூர் கலைக்கல்லூரியில் தமிழ்ப் பேராசிரியர்),

அகத்திணையின் முதல் திணை எது? முல்லையா குறிஞ்சியா?...

என்று கேட்டார். அதற்கு விடைகாண முனைந்த என் தேடலே, அகத்திணையியல், புறத்திணையியல் இரண்டிலும் மெய்ம்மைகள் காணக் காரணமாயிற்று. தொல்காப்பியத்தில் திணை வைப்புமுறை வெறும்

தொகுப்பு அன்று. அது கால வரிசையிலான வரலாறு! முதலில் சொன்னது முதலில் நடந்தது; அதனையடுத்து வைத்தது அடுத்து நடந்தது; இறுதியில் வைத்தது இறுதியில் நடந்தது. இப்படி வரன்முறையான வரலாற்றுப் பதிவு அது! தமிழ்நாகரிகம் வளர்ந்துவந்த திணை வரலாற்றைத் தொல்காப்பியம் தருகிறது!

> *தமிழரின் திணை வரலாற்றைத் தமிழ் இனம் தோன்றிய காலம் முதலாக.. தமிழர் இந்திய மண்ணில் குமரி முதல் இமயம் வரை பரவிவாழ்ந்து, சிந்துசமவெளியில் ஆரியர் வந்து கலந்ததால் உற்ற மாற்றத்தையும் தொல்காப்பியப் புறத்திணையியலில் பொருத்திப் பார்த்தால் தமிழரின் காதல், போர் வரலாறு காண்பதன் வழியே, தமிழ் நாடகத்தின் மெய்யான வரலாற்றையும் காண முடியும்! இது இந்நூலின் தலையாய நோக்கமாகும்.*

அண்மையில் வெளிவந்த *தமிழ் நாடகக் (குறுங்) கலைக்களஞ்சியம்* என்ற என்னுடைய நூலைக் கற்ற என் நண்பர்கள், அதில் பல செய்திகள் புதியனவாக இருந்தாலும், அகரவரிசையில் இருப்பதால் – வரலாற்று வரிசையில் அது சொல்லப்படாததால் – புதிராக உள்ளன என்று கூறினர். அக்கூற்றின் நியாயத்தை உணர்ந்து, அதில் சொல்லப்பட்ட உண்மைகளையே.. தொன்மை நாடக வரலாற்றைக் கால வரிசையில் கூறுவதான தளத்தில் இந்த நூலை உருவாக்க முனைந்தேன். தமிழினம் தோன்றிய தொன்மை வரலாற்றிலிருந்து தமிழ் நாடகத் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் கூறுகிறது இந்நூல். பழந்தமிழினத்தின் தொன்மை வரலாற்றினை ஏற்கெனவே அறிஞர் பலர் எழுதியுள்ளனர். அவர்களுள் வி.ஆர்.இராமச்சந்திர தீட்சிதர், ஆர்.சத்தியநாத ஐயர், எம்.சீனிவாச ஐயங்கார், ஆ.முத்துப்பிள்ளை, தேவநேயப்பாவாணர் முதலியோர் சுட்டத்தக்க சான்றோர் ஆவர். தொல்காப்பியம்வழி அறியப்படும் தமிழரின் வாழ்க்கைப்பாதையில் நாடக வகையும் வரலாறும் கூறும் சிறு முயற்சியே இந்நூல்!

புறத்திணையியலில் சுமார் முப்பதாயிரம் ஆண்டுக் காலத் தமிழர் வரலாறு சுருக்கமாகப் பதிவாகியுள்ளது. வேட்டைச்சமூகக் காலம் தொட்டு உருவான போரே வெட்சிப் போர்! அத் தொன்மை முதலாகத் தொல்காப்பியர் தமது காலம் வரையிலும் நிலவிய தமிழரின் ஒழுகலாறுகளைத் தம் நூலினுள் பதிவுசெய்துள்ளார்.

தொல்காப்பியர் காலம் எது?

தொல்காப்பியர் காலத்தை அறிஞர் பலரும் ஆராய்ந்துள்ளனர். தொல்காப்பியர் காலம் கி.மு. 6ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முற்பட்டதே அன்றிப் பிற்பட்டதாகாது என்று சி.இலக்குவனார்[1] கூறுவார். அதே கருத்தைக் க.வெள்ளைவாரணரும்[2] மொழிவார்.

தொல்காப்பியருடைய காலத்தை, "ரா.ராகவையங்கார் கி.மு. இரண்டாயிரம் என்றும், கா.சு.பிள்ளை, வால்மீகி இராமாயணம் எழுந்த

---

1. சி.இலக்குவனார், தொல்காப்பிய ஆராய்ச்சி, பக்.12-14.
2. க.வெள்ளைவாரணன், தமிழிலக்கிய வரலாறு – தொல்காப்பியம், 1962, பக்.87-96.

கி.மு. 7-வது நூற்றாண்டிற்கு முற்பட்டதாகலாம் என்றும் இயம்புகின்றனர்"[3] என்பர் விமலானந்தன். தேவநேயப் பாவாணர் கி.மு. ஆறாம் அல்லது ஏழாம் நூற்றாண்டு என்று கணிப்பார்.[4] பௌத்தம் பற்றிய குறிப்பேதும் தொல்காப்பியத்தில் இல்லை ஆதலால், புத்தமதம் தமிழகத்தில் நுழையும் முன்பே கி.மு.198-325 என்ற காலக்கட்டத்தில் தொல்காப்பியம் செய்யப்பட்டதாக இருக்கலாம் என்று ஆர்.சத்தியநாத ஐயர் கூறுவார்.[5] தொல்காப்பியர் கி.மு. 350-க்கு முற்பட்டவர் என எம்.ஸ்ரீநிவாச ஐயங்கார் கூறுகிறார்.[6]

"ஐந்திரம் என்ற இந்திரனாற் செய்யப்பட்ட வடமொழி இலக்கண நூல், பாணினிக்கு முற்பட்டுத் தோன்றி, பாணினியின் இலக்கண நூல் தோன்றியபின் முற்றிலும் செல்வாக்கு இழந்தது என்று ஆய்வாளர்கள் கூறுகின்றனர். பாணினிக்கு முற்பட்டவர் என்று கொள்ளக் கிடப்பதால், தொல்காப்பியர் கி.மு. 5ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முற்பட்டவர் என்பதில் தடையில்லை"[7] என்பர் தமிழண்ணல்.

கால ஆய்வில் எப்போதும் முரண்படும் எஸ்.வையாபுரிப்பிள்ளை மட்டும் தொல்காப்பியரின் காலம் கி.பி. 500 என்பார்.[8] இதுகாறும் கண்டவற்றால், **தொல்காப்பியரின் காலம் கி.மு.500க்கு முந்தியது** என்று ஒருவாறு கணிக்கலாம். தேவநேயப் பாவாணர் கருதுவது போலத் தொல்காப்பியரது காலம் கி.மு. 600 அல்லது 700 என்று கொள்வதே நேரியதாகத் தோன்றுகின்றது.

கருதுகோள்

தொல்காப்பியப் புறத்திணையியல் பற்றிய புதிய கருதுகோளை இங்கே முன்வைப்போம். புறத்திணையியல் தமிழரின் வரலாறு கூறும் வரலாற்றிலக்கணம்! வேட்டைச் சமூகக் காலம் தொட்டுக் காலந்தோறும் அக ஒழுக்கத்தோடு இணைந்து வளர்ந்த புற ஒழுக்கக் கூறுகளான போர், நாடகம், கருத்தாக்கம் முதலிய நம் நாகரிக வரலாற்றை-திணை வரலாற்றை-மக்கள்குல வரலாற்றைப் புறத்திணையியல் காலவரிசையில் நுண்மைச் சுருக்கமாக விளக்குகின்றது.

---

3. மது.ச.விமலானந்தன், தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, 1978, ப.56.
4. ஞா.தேவநேயன், தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, 1979, ப.139.
5. "The famous Tamil grammatical work Tolkappiyam, may be assigned to the period (B.C.325-B.C.198) under survey; it is said to exhibit the influence of Aindra Viyakarna, a prepanini system of Sanskrit grammar, but it is free from Buddhist influence" – R.Sathianatha Ayyar, History of India, Vol.I, 1970, Pp.170-171.
6. "Tolkappiar must have lived anterior to B.C.350 which is the date assigned to panini by the best authorities" – M.Srinivasa Iyyangar, Tamil Studies, 1914, P.117.
7. தமிழண்ணல், தொல்காப்பியர், 2001, ப.28.
8. "The earliest date, which Tolkappiar may be assigned, is fifth century A.D.. The famous Sangam of Vajiranandhi was established in A.D.470 and perhaps Tolkappiam was its literary output." – S.Vaiyapuripillai, History of Tamil Language and Literature, 1988, P.13.

கி.மு. 30,000 முதல் கி.மு. 700 வரை ஏறத்தாழ முப்பதாயிரம் ஆண்டுக் காலத் தமிழர் குல வரலாற்றைப் புறத்திணையியல் பதிவுசெய்துள்ளது. தொன்மைத் தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றமும் அதன் படிப்படியான வளர்ச்சியுமான தமிழ் நாடக வரலாறும் என எல்லாம் புறத்திணையியலில் புதைந்து கிடக்கின்றன!

– இக்கருதுகோளை நிறுவுவதும் இந்நூலின் நோக்கம் ஆகும்.

அட்டைப்பட விளக்கம்

தமிழினம் தோன்றி வளர்ந்த வேட்டைச் சமூகத்தின் ஆதித் தமிழராம் துடியர்- வேட்டையாட விலங்குகளை விரட்டப் பயன்படுத்திய முதல் இசைக்கருவி துடி! துடிநிலை என்ற துடிக்கூத்தே தமிழர்களின் முதல்கூத்து! வேட்டையில் பெற்ற வெற்றியைத் துடி கொட்டித் தனியனாக ஆடிய தனிக்கூத்தே (Solo dance) துடிக்கூத்து. துடியர் கையில் எப்போதும் வேல் இருக்கும்! வெட்சிப்போர் உருவான பிற்காலத்தில், துடியர்வழி வந்தவன் போர்க்கள வேலையே கூத்துக்கோலாகக் கொண்டு வெறியாடியதால் 'வேலன் எனப்பட்டான். கட்டியங்காரனைப் போல, வேலன் போர்வெறி கிளப்பி வெறியாட்டினைத் தொடங்கி வைக்கப் போர்மறவர் அனைவரும் ஒன்றுசேர்ந்து ஆடிய குழுநடனமே (Group dance) வெறியாட்டயர்ந்த காந்தள். அது தமிழரின் முதல் கூடியாட்டம்! வேட்டையில் தனி நடனம், போர்க்களத்தில் குழு நடனம் எனத் தோன்றிய தமிழ் நாடகம், சங்க காலத்தில் 'ஆடு கை', 'அடிபெயர்த்து ஆடல்' 'நிலைகளில் குரவை' என்னும் செவ்வியல் கூத்தாக வளர்ந்தது.. மாதவி தலையரங்கேறி, நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக்காட்டி ஆடிய பதினோராடல் வரலாற்றை அட்டைப் படங்கள் சுருக்கமாக உணர்த்தும்.

நன்றியுரை

செம்மொழி கண்ட செம்மல் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் தலைவரும் தமிழக மாண்புமிகு முதல்வருமான ***டாக்டர் கலைஞர்*** அவர்களுக்கு முதற்கண் என் தலைசாய்த்த நன்றிப் பூக்களைக் காணிக்கையாக்குகின்றேன். எளியேன் கருத்தையும் அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவுக்குத் தேர்ந்தெடுத்து அதனை நூலாக வெளியிட்ட அரிய பெருஞ் செயலை நன்றியோடு போற்றுகின்றேன். தலைநாள் போன்ற விருப்பினராக அன்று தொட்டு இன்று வரை என்மீது மதிப்பும் மரியாதையும் கொண்ட என்னருமை மாணவப் பெருந்தகையும் இன்று உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் மரியாதைக்குரிய இயக்குநருமான முனைவர் ***கரு.அழ.குணசேகரன்*** அவர்களுக்கு என் நெஞ்சார்ந்த நன்றியைப் படைக்கின்றேன். அரிய விவாதம்வழித் துணைநின்ற இசையறிஞர் ***நா.மம்மது***, என் தலைமாணாக்கர் முனைவர் ***ஆ.மணி***, முனைவர் ***நா.மகாராசன்*** ஆகியோர் என் நெஞ்சு நிறைந்த நன்றிக்கு உரியவர்கள் ஆவர்.

இந்நூலுக்கு அட்டைப் படத்தினைத் தங்களுடைய பொறுப்பில் எழிலுற அமைத்துத் தந்த நண்பர்கள் பண்ணை ப.இளங்கோ, இராபாரதிதாசன் ஆகியோருக்கு என் மனங்கனிந்த நன்றிகள்!..

மதுரை-14 — ***வெ.மு.ஷாஜகான் கனி***

ஆசிரியர் குறிப்பு

முனைவர் வெ.மு.ஷாஜகான் கனி மதுரை யாதவர் கல்லூரியின் தமிழ் உயராய்வு மையத்தில் இணைப் பேராசிரியராகப் பணியாற்றி 2005இல் பணிநிறைவு பெற்றவர்; வேதியியலில் இளநிலைப் பட்டம் பெற்றபின், தமிழ் முதுகலை மற்றும் இதழியலில் முதுகலை முடித்துத் தமிழ் மேடை நாடகங்களை ஆராய்ந்து முனைவர் பட்டம் பெற்றவர்; தமிழ் நாடகங்களில் தொடர்ந்து ஆராய்ச்சியினை மேற்கொண்டு வருகிறார்.

இவர் எழுதிய 'அரங்கேற்றுகாதை ஆராய்ச்சி' என்ற நூல், இவரது நாடகப் புலமையைக் காட்டும் அரிய ஆய்வு நூலாகும். அண்மையில் வெளிவந்துள்ள இவரது 'தமிழ் நாடகக் (குறுங்) கலைக்களஞ்சியம்' என்ற நூல், பழந்தமிழ் நாடகங்கள் பற்றிய பல புதிய தகவல்களைத் தந்து நாடக ஆர்வலர்களைச் சிந்திக்கவைத்திருப்பது சுட்டத்தக்கது.

1978 முதல், கற்புகள் கற்பனைகள், புகை ஆகிய திரைநாடகங்களில் தொடங்கி, 16 நூல்களை இவர் எழுதியுள்ளார். அவற்றுள், விடுதலை வீரர் அழகுமுத்து, மைசூர்ப்புலி திப்புசுல்தான் ஆகிய இரண்டும் இவர் எழுதி, அரங்கேற்றி, நடித்து, அச்சில் வந்த வரலாற்று நாடகங்கள்.

பஞ்சதந்திரக் கதைகள் சிறுவர்களுக்கான கதைகள் அல்ல என்று உரக்கக் கூறி, அவற்றைச் சிறுவர்களுக்கான நல்ல பாடம் புகட்டும் கதைகளாகப் 'பாடம் திருத்திய பாப்பா கதைகள்' என்ற தலைப்பில் தினமணியின் சிறுவர்மணியில் வெளியாகி நூல்வடிவம் பெற்றுள்ளது.

இவர் நல்ல கவிஞரும்கூட. வானொலியிலும் தமிழகத்தின் பல ஊர்க் கவியரங்கங்களிலும் கவிதை வாசித்தவர். திருச்சி வானொலியில் 14.01.1981இல், பெருங்கவிஞர் வைரமுத்துவுடன் இவர் கலந்துகொண்டு வாசித்த பொங்கல் கவியரங்கக்கவிதை, பலரது பாராட்டைப் பெற்றது.

சின்னத்திரைக்கலைப் பயிற்சியாளராக இருந்து, ஆயிரத்திற்கும் மேற்பட்ட வீடியோக் கலைஞர்களை உருவாக்கியவர் இவர். அதில் குறும்படங்கள் பல இயக்கித் தயாரித்த அனுபவமும் இவர்க்கு உண்டு. இவரது 'சிறகுகள் தரும் சின்னத்திரைக்கலை', 'திரைப்படக்கலை' - இரண்டு நூல்களும் சின்னத்திரை, திரைப்படக்கலை நுட்பம் கூறுவன.

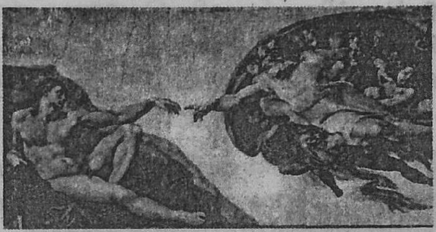
அடிப்படையில், இவர் ஒரு நாடகக் கலைஞர். இந்நூலில் அதற்கான அடையாளங்களைக் காணமுடியும். தமிழ் நாடக ஆய்வாளர்களுள் குறிப்பிட்டுச் சுட்டத்தக்க ஒருசிலருள் இவரும் ஒருவர்.

பொருளடக்கம்

		பக்கம்
	அணிந்துரை	
	முன்னுரை	
	ஆசிரியர் குறிப்பு	
1.	தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றம்	1
2.	தொல்காப்பியம் கூறும் தமிழ் நாடகங்கள்	35
3.	சங்ககாலத் தமிழ் நாடகங்கள்	96
4.	நாடக, இசைக் கலைஞர்கள்	160
	நிறைவுரை	234
	துணைநூல்கள்	237

தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றம்

தமிழ் நாடகம் என்று பிறந்தது? எங்கே பிறந்தது?...இக் கேள்விகளுக்கு விடையினைத் தேடி நம் அறிஞர் பலர் முனைந்து இறங்கினர்.என்று பிறந்தவள் என்றுண ராதஇயல்பின ளாம்எங்கள் தாய்!என்ற பாணியில் அறிஞர் சிலர், தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றம் இன்றைக்கு எனக் குறித்துக் கூறமுடியாத பழமையுடையது என்றனர். என்று பிறந்தவள் என்றுணராத... என்று கவிஞர்கள் பாடலாம். அது ஆய்வாளர்களுக்கு அழகாகாது!சில அறிஞர்கள் அழுத்தமான ஆதாரங்கள் எதுவுமே இன்றி ஊகமாகச் சில கருத்துக்களைத் தந்தனர். சிலர் மேனாட்டு நாடக ஆய்வாளர் கூறியதை வழிமொழிந்து தமிழ் நாடகத் தோற்றமும் அத்தன்மைத்தே என்று முடிபுக்கூறினர்.தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றிய குறிப்பும் தமிழ் நாடக வகைமையும் வரலாறும் தொல்காப்பியத்தில் நிறைய உண்டு!தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றத்தை அறிவதற்கு நாம் வரலாற்றை மனிதன் தோன்றிய காலம் முதலாகத் தொடங்க வேண்டும்!



பூமியில் மண்ணைப் பிசைந்து மனிதனைக் கடவுள் படைத்தார். அவனுக்காகத் தான் சூரியன், சந்திரன், பறவைகள், விலங்குகள் என எல்லாவற்றையுமே கடவுள் படைத்தார்!_

இது மெய்ஞ்ஞானக் கருத்து. விஞ்ஞானக் கருத்து வேறு!

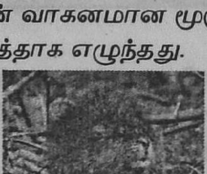
உயிர்களின் தோற்றம் மற்றும் பரிணாமம் பற்றிய விரிவான ஆராய்ச்சிகளை மேற்கொண்டவர் சார்லஸ் டார்வின் ஆவார். இவர் இங்கிலாந்து நாட்டைச் சேர்ந்தவர். 1831இல் கேம்பிரிட்ஜ் பல்கலைக்கழகத்தில் பட்டம் பெற்ற டார்வின், உயிரினங்களின் தோற்றமும் மாற்றமும் பற்றிய ஆய்வில் ஆர்வம் கொண்டார்.

பீகில் (Beguile) என்ற கப்பலில் பல ஆண்டுகளாகப் பயணம் செய்து பல்லாயிரக்கணக்கான உயிரினங்களைச் சேகரித்து ஆராய்ச்சியை மேற்கொண்டார் டார்வின். பல தீவுகளில் வாழ்ந்த மனிதர் இயல்புகளை ஆராய்ந்தார். மனிதன் தோன்றிய வரலாற்றை அறிவியல் அடிப்படையில் நிறுவும் வெறியோடு தொடர்ந்து அவர் ஆய்வில் இறங்கினார். உயிரினங்களின் தோற்றம் குறித்து டார்வினுக்கு முன்னரேயே பல அறிஞர்கள் ஆய்வு செய்திருந்தனர். என்றாலும், அறிவியல் அடிப்படையில் பற்பல ஆதாரங்களுடன் விளக்கம் அளித்த பெருமைக்கு உரியவர் இவர்தான். தான் கண்டறிந்த உண்மைகளை 'உயிரினங்களின் தோற்றுவாய்' என்ற பெயரில் டார்வின் ஒரு நூலாக வெளியிட்டார்.

இயற்கைக்குத் தேர்வுமுறைச் சக்தி உண்டு. கெட்டவற்றை அழித்து நல்லவற்றைப் பாதுகாக்கும் பணியை இயற்கை அமைதியாக நடத்தி வருகிறது. உலகில் முதலில் மூச்சுவிட்ட ஏதோ ஓர் உயிரின் சந்ததிகளாகத்தான் எல்லா உயிர்களும் ஒன்றன்பின் மற்றொன்றாய்த் தோன்றியிருக்க வேண்டும். போராட்டம், மரணம் ஆகியவற்றிலிருந்துதான் உயர்ந்த உயிரினங்கள் விளைந்தன; மனித சிருஷ்டியும் பிறந்தது!

தகுதியானது வாழும். தகுதியற்றது அழியும். தகுதியானது பலவீனமானதாக இருந்தாலும் அது வளர்ந்தே தீரும். அதை வெல்ல முடியாது. தகுதியற்றது பலமானதாக இருந்தாலும் அழிந்தே தீரும். அது ஒழியும் என்பது உறுதி!

இன்றைக்கு மேன்மை மிகுந்த அறிவு படைத்த மனிதனின் வேராக - பிள்ளையார் சுழியாக - இருந்த ஆதி உயிரினம் எது தெரியுமா?... பிள்ளையாரின் வாகனமான மூஞ்சூறுதான்!... அல்லது ஔவால்! இது ஓர் ஊகமான கருத்தாக எழுந்தது.



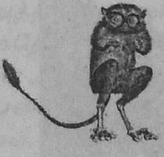
மனிதனின் முன்னோடி உயிரினங்களைப் 'பிரிமேட்ஸ்' (Primates) என்று ஆங்கிலத்தில் கூறுவார்கள். மூஞ்சூறு, ஔவால் போன்ற உயிரினங்களின் வழி வந்த இனங்களில் 'ஷ்ரூ' (Shrew) என்ற அணில் போன்ற உயிரினத்தை மனித இனத்தின் ஆரம்ப முன்னோடியாகக் கருதினர். மூக்கும் முழியுமாக இருக்கும் தேவாங்கு இனத்தின் முன்னோடி அதுவே என்றும் ஷ்ரூவைக் கூறுவார்கள்.

'ஷ்ரூ' (Shrew) என்ற உயிரினம் துருதுருவென்று பார்க்கும் இயல்பு கொண்டது; நிலத்திலும் மரத்திலும் தன் இனத்தோடு கூட்டமாகக் கூடியும் வாழும் குணமுடையது. இதன் வழிவந்த உயிரினமாக 'லெமூர்' (Lemur) என்பதைக் கூறுவார்கள்.

லெமூரும் ஷ்ரூவைப் போலவே மரத்திலும் நிலத்திலும் வாழக் கூடியது; குரங்குகளைப் போலத் தன் இனத்தோடு கூடி வாழும் குணமுடையது. இதன் வழிவந்த வாரிசாக 'டார்சிர்' (Tarsier) என்ற இனத்தைக் கூறுவார் டார்வின்.

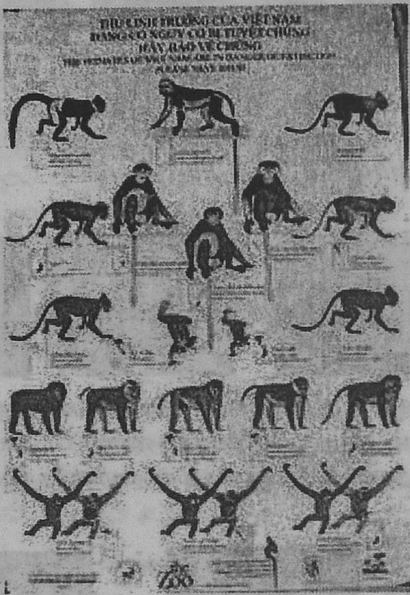
டார்சிரின் கண்கள் அகன்று பெரிதாகப் பளிங்கு போல் பளபள என மின்னும். இவையும் தன் முன்னோடிகளைப் போலக் கூடி வாழும் குணத்தைக் கொண்டிருந்தன. இந்த இனத்தின் வழிவந்த இனமே தேவாங்கு (Sloth) என்பர்.

தேவாங்கு மரத்தில் ஏறியும் தொங்கி ஊஞ்சலாடியும் வாழ்வதில் குரங்கை ஒத்து விளங்கும் உயிரினமாகும்.



தேவாங்கிலிருந்து பரிணமித்த விலங்கினமே குரங்குகள்.

குரங்கினத்தில் ஆயிரக் கணக்கான வகைகள் உண்டு என்பர். அதில் வால் குறைந்தும் முற்றிலுமாக மறைந்தும் பரிணமித்த மனிதக் குரங்குகள் தோன்றின. நான்கு கால்களால் நடந்தும் முன்னிரு கால்களைத் தூக்கி மனிதர்களைப் போலவே இரண்டு கால்களால் நடந்த குரங்கினங்கள் தோன்றின. அவற்றை மனிதக் குரங்கு (Ape) என்று பொதுவாக வகைப்படுத்துவர்.



மனிதக் குரங்கில் உலகின் ஒவ்வொரு பகுதியிலும் சில வகைகள் உண்டு. பபூன் (Baboon) என்ற மனிதக் குரங்கு வகை மிகப் பெரிய உருவம் உடையது. இன்று மனிதர்களுக்கு இருப்பதைப் போன்றே, சிங்கப் பற்கள் நான்கு அதற்கு உண்டு.

மனிதக் குரங்கினத்தில் கிப்பன் (Gibbon) என்ற வகை மெலிந்த உடலும் உடம்பெல்லாம் உரோமங்கள் நிறைந்தும் காணப்படும்.

உராங்குட்டான் (Orangutan) என்ற மனிதக் குரங்கு, உடம்பெல்லாம் சடைமுடிகள் நிறைந்த தோற்றம் கொண்டது.

கொரில்லா (Gorilla) என்ற வகை மனிதக் குரங்கு, கால்களும் கைகளும் பருத்துத் தொந்தியும் தொப்பையுமாகத் தோன்றும்.

சிம்பன்சி (Chimpanzee) என்ற மனிதக் குரங்கு மனிதனைப் போலவே அச்சு அசலாக இருக்கும். மனித இனம் சிம்பன்சி வகையிலிருந்தே பரிணமித்தது என்று கருதுகிறார்கள்.

சிம்பன்சி மனிதர்களைப் போன்றே சிரிக்கும்; நையாண்டி செய்யும்; கோபப்படும்; தன் குட்டிக்கு ஒன்று என்றால் தலையில் கைவைத்து அழும்; மனிதரால் காட்ட முடிகிற அத்தனை பாவங்களையும் அது காட்டும்; இன்றைய நாடகத்தில் ஒரு கைதேர்ந்த கலைஞன் நடிப்பதைப் போலவே பலவகையான முகபாவனைகளை அதனால் காட்ட முடியும்! மனித இனத்தின் நாடக நடிப்புக் கலை, சிம்பன்சி குரங்கு இனத்தின் காலத்திலேயே உருவாகிவிட்டது என்றே கூறலாம். இதனைப் பின்வரும் சிம்பன்சி உருவப் படங்கள் காட்டும்.

'ஹப்பா!- இப்பவே கண்ணக்கட்டுதே!' என்று பெருமூச்சு விடும்; கீழ் உதட்டை விரலால் தட்டும். சிம்பன்சியின் முகபாவனைகள் அச்சு அசலாக மனிதர்களின் பாவனைகளை ஒத்துள்ளன.

சிம்பன்சி வகை மனிதக்குரங்கு ஈன்ற குட்டி, மனிதக் குழந்தை பிறந்த நிலையில் கையையும் காலையும் வெட்டி அசைத்து அழுவதைப் போலவே அழும்; விழியுருட்டும்; உற்றுப் பார்க்கும். பின்வரும் படங்களைப் பார்த்தால் அந்த உண்மை புரியும்.

மனிதனின் பரிணாம வளர்ச்சி

மனிதன் உலகில் தோன்றிப் பத்து இலட்சம் ஆண்டுகள் ஆகின்றன என்று ஒரு கருத்து உண்டு. சிம்பன்சிக் குரங்கிலிருந்து கொஞ்சங் கொஞ்சமாகக் **குரங்கு மனிதன்** என்ற மனித இனம் உருவானது. அந்தக் **குரங்கு மனிதன்** தோன்றிய காலம் இன்றைக்குப் பத்து இலட்சம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் இருக்கலாம். அக்கால மனிதனுடைய முகம், மனிதக் குரங்கின் முகம் போலவே இருந்தது.

10 லட்சம் ஆண்டுக்கு முந்திய மனிதன்

பத்து இலட்சம் ஆண்டுகளுக்குமுன் வாழ்ந்த குரங்கு மனிதன் விலங்குகள் 'போல, நெருக்கமான சமுதாய உறவின்றி வாழ்ந்தவன். ஒரு கூட்டமாக – மந்தையாகச் சேர்ந்து வாழ்வன என்று விலங்குகளில் சில

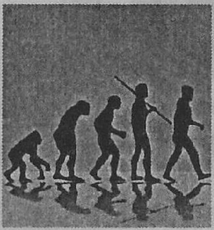
வகையின உண்டு. மான்கள், ஆடு மாடுகள், யானைகள் என்னும் வரிசையில் குரங்குகள் குறிப்பிடத்தக்கவை. மனிதச் சமூகம் என்பதற்கும் மந்தைகளுக்கும் வேறுபாடு உண்டு. மனரீதியான நெருக்கம் மனிதச் சமூக உறவின் தனித்தன்மை. மன உறவு, குரங்குமனித இனத்தில் படிப்படியாக வளர்ந்து, ஒரு இலட்சம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னிருந்தே மனிதன் சமூகமாகக் கூடி வாழத் தலைப்பட்டிருக்க வேண்டும். அப்போது வாழ்ந்த மனிதன்–

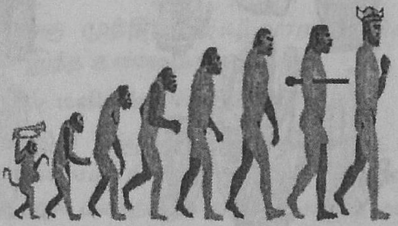
ஒரு இலட்சம் ஆண்டுக்கு முந்திய மனிதன்

ஒரு இலட்சம் ஆண்டுகளுக்குமுன் ஒரு சமூகமாகக் கூடி வாழத் தலைப்பட்ட மனிதன், மெல்ல மெல்ல நாகரிகம் அடைந்தான். சமூக ஒழுக்கம், முறைபாடு என்று அவன் தன் செயல்களைத் தன் வழக்கத்தில் ஓரளவுக்கு முறைப்படுத்தி வாழத் தலைப்பட்டது 30,000 ஆண்டுகட்கு முன்னதாக இருக்க வேண்டும். அக்கால மனிதனின் உருவத் தோற்றத்தைக் கீழேயுள்ள படம் காட்டும்.

30,000 ஆண்டுக்கு முந்திய மனிதன்

இவனுடைய முகம் ஒருவாறு இக்கால மனிதனின் முகச்சாயலை ஒத்துள்ளது காணலாம். இவனையே முழுமையான மனவளர்ச்சி (மூளை, அறிவு) பெற்ற முதல் மனிதன் என்று கூற வேண்டும்.





ஷ்ரூ>லெமூர்>டார்சிர் என்ற பரிணாமத்தில் வந்தது தேவாங்கு. தேவாங்கிலிருந்து குரங்கு பரிணமித்தது. குரங்கிலிருந்து மனிதக் குரங்கு- பிறகு குரங்குமனிதன்... இப்படியே கடைசியாக... மனிதன் பரிணமித்தான்!... <u>கையில் கூத்துக்கோல் கொண்டு ஆடும் ஆட்டக்காரனாகவும்</u>– அவனே பிறகு அரசனாகவும் ஆனான்!

கடவுள் மண்ணைப் பிசைந்து ஆதாமைப் படைத்தார் என்ற பைபிள் மற்றும் குர்ஆனின் அடித்தளத்தையே அசைத்தது இந்தக் கருத்து. 1860ஆம் ஆண்டில் ஆக்ஸ்பர்டு பிரிட்டிஷ் சங்கக் கூட்டத்தில் பி ப் வில்பர் லோர்ஸ் கடுமையாக டார்வினைத் தாக்கிப் பேசினார். உலகில் மதங்களின் மெய்ஞ்ஞானத்திற்கும் விஞ்ஞானத்திற்கும் இடையே மோதல்கள் இருந்து கொண்டுதான் இருக்கும். டார்வின் சொன்னது போலவே,

எல்லாமும் போராடுகின்றன.
தகுதியானது வாழும். தகுதியற்றது அழியும்!

இது உயிர்களுக்கு மட்டுமன்று; சொல்லப்படுகிற மெய்ஞ்ஞானக் கருத்தின் வன்மை மென்மைகளுக்கும் பொருந்தும்.

மனிதன் தோன்றி எத்தனை ஆண்டுகள் ஆயின?

பத்து இலட்சம் ஆண்டுகள் ஆயிற்று என்பது தாராளக் கணக்கு. குரங்கிலிருந்து தோன்றிய குரங்குமனிதன் காலத்தையும் சேர்த்துக் கணக்கிட்டால் அப்படி பத்து இலட்சம் ஆண்டுகள் எனக் கூறலாம். விலங்கு நிலையிலிருந்து வளர்ந்து, மனம் என்னும் அறிவுநிலை எய்திய மனித இனத்தின் முன்னோரின் தோற்றம் ஒரு இலட்சம் ஆண்டுகளுக்குள்தான்! அவர்களுள்ளும் ஆணும் பெண்ணுமாகக் காதலில் கூடி ஒரு சமூகமாக வாழ்ந்த நாகரிக மனிதன் தோன்றி எத்தனை ஆண்டுகள் இருக்கும்?- சுமார் முப்பதாயிரம் ஆண்டுகள் இருக்கலாம் என்பதே சரியான கணக்கு!

- குரங்கிலிருந்து மனிதக் குரங்கு என்ற வாலில்லாக் குரங்கு இனம் தோன்றியது.
- மனிதக் குரங்கிலிருந்து 'குரங்கு மனிதன்' பரிணமித்தான்.
- குரங்கு மனிதனிலிருந்து மனிதன் தோன்றினான்.

– *இதை ஆராய்ச்சிகள் நிறுவின.*

மனிதக் குரங்குகளின் கைகளிலுள்ள கட்டைவிரல் தனித்து விலகி மற்ற விரல்களுக்குத் தலைமை ஏற்று அவற்றை ஒருங்கிணைத்து, மனிதக் கைகளைப் போலவே கைவிரல்களால் மரக்கட்டையைப் பற்றி ஆயுதமாகப் பயன்படுத்தும். இத்தகைய ஒற்றுமைகளை மனங்கொண்டே மனித இனத்தின் தோற்றத்தை ஆராய்ந்தனர். சிம்பன்சி குரங்குதான் மனிதனின்

மூதாதையாக இருக்கலாம் என்ற கருத்து வலுப்பெற்றது. இக்கருத்தை வலியுறுத்திய டார்வினை மதவாதிகள் 'மனிதக்குரங்கு' என்று வசைபாடினர்.

குரங்கிலிருந்து மனிதன் தோன்றினான் என்று டார்வின் முதலில் கூறியபோது அதை மதவாதிகள் கடுமையாக எதிர்த்தனர்.

குரங்கிலிருந்து மனிதன் தோன்றினான் என்பது உண்மையானால், இன்றைய குரங்குகள் ஏன் மனிதனாக மாறவில்லை?

என்ற கேள்வியையும் அவர்கள் எழுப்பினார்கள்.

ஆகா!... அருமையான... நச்சென்ற நல்ல கேள்வி இது!

அறிவு சார்ந்த இந்தக் கேள்விக்குத் தக்க பதிலைச் சொல்லியே தீர வேண்டும்.

இப்படி சொல்வது சரியாக இருக்குமா?...

இன்றைய குரங்குகள் மனிதனாக மாறிக் கொண்டும் இருக்கலாம்! யாருக்குத் தெரியும்?

இம்மிஇம்மியாக நிகழும் அந்த மாற்றத்தை நிகழ்கால மனிதனால் – நூறு ஆண்டுகளுக்குள் கண்மூடிப்போகும் மக்களால் கண்டறிய முடியாது. இன்றுள்ள மனிதக் குரங்குகள் மனிதர்களாக மாற இன்னும் பல இலட்சம் ஆண்டுகள் ஆகலாம். அப்படி மாறி மாறி வந்தவர்கள்தானே நாமும்! இப்படியே போனால்...

பல கோடி ஆண்டுகளுக்குப்பின், முழுக்க முழுக்கக் குரங்குகளே இல்லாத மனிதர்களின் உலகம் என்று இவ்வுலகம் முற்றிலுமாக மாறிப்போகலாம்! இதற்கு நிறையவே சாத்தியம் உண்டு.

இதற்கு முந்திய அக்ழ்வாராய்ச்சிகளைக் கவனித்தால் இந்த உண்மை உறைக்கும்.

நியாண்டர்தால் மனிதன் (Neanderthal man)

*1857*இல் ஜெர்மனியில் நியாண்டர்தால் என்னும் மலைச்சரிவில் உள்ள குகைகளில் தொன்மைக்கால மனிதனின் எலும்புகளும் மண்டை ஓடுகளும் கிடைத்தன. பல இலட்சம் ஆண்டுகளுக்கு முன் வாழ்ந்த நம் மூதாதையரான மனிதன் அவன் என்றனர். அவனுக்கு நியாண்டர்தால் மனிதன் என்று பெயர் சூட்டினர்.

ஆய்வுகள் தொடர்ந்தன.

ஜாவா மனிதன் (Java man)

*1891*இல் டுபி என்ற டச்சுப் பேராசிரியர் ஜாவா தீவில் சோலோ என்ற ஆற்றின் கரையில் அகழ்வாராய்ச்சி நடத்திச் சில மண்டை ஓடுகளையும் தொடை எலும்புகளையும் எடுத்தார். அவனே குரங்கு இனத்திலிருந்து தோன்றிய முதல்மனிதன் என்று உரக்க அறிவித்தார். நியாண்டர்தால் மனிதனுக்கும் முந்தியவன் அவன் என்றார். அவனுக்கு **ஜாவா மனிதன்** என்று பெயர் சூட்டினார்.

ஹீடல்பர்க் மனிதன் (Heidelberg man)

*1907*இல் ஜெர்மனியில் ஹீடல்பர்க் நகருக்கு அருகில் நெச்சாறு என்ற ஆற்றங்கரையில் நடத்திய ஆய்வில் சில மண்டை ஓடுகளும் எலும்புகளும் கிடைத்தன. அந்தக் குரங்கு மனிதனுக்கு **ஹீடல்பர்க் மனிதன்** என்று பெயர் சூட்டினர்.

பில்ட்டவுன் மனிதன் (Piltdown man)

*1912*இல் லண்டனில் புதைபொருள் ஆராய்ச்சி நடத்திய சார்லஸ் டாசன் என்ற அறிஞரும் லண்டன் மியூசியத்தின் அறிஞர் ஆர்தர் சுமித்தும் பில்ட் டவுன் என்ற இடத்தில் பழங்கால மனிதனின் தாடை எலும்பையும் மண்டை ஓடுகளையும் கண்டறிந்தனர். அந்த மனிதனைப் **பில்ட் டவுன் மனிதன்** என்றனர்.

பீகிங் மனிதன் (Peking man)

*1929*இல் சீன தேசத்தில் சவுகடீன் என்ற கிராமத்தில் பீகிங் மருத்துவக் கல்லூரிப் பேராசிரியர் டாக்டர் பிளாக் என்பவர் சில மண்டையோடுகளை வைத்து இவன் **பீகிங் மனிதன்** என்றார். பீகிங் மனிதனைச் சில ஆய்வாளர்கள் மறுத்தனர்.

ஆராய்ச்சிகள் தொடர்ந்தன.

*1938*இல் தென் ஆப்பிரிக்காவில் டாக்டர் புரூம் நடத்திய அகழ்வாராய்ச்சியில் கண்டறிந்த மனிதன், குரங்குபோன்ற சாயலில் இருந்தான். இவன்தான் தொன்மையான **ஆப்பிரிக்கக் குரங்கு மனிதன்** என்று பெயர் சூட்டினர். மண்டையோடுகள் வழி நிறுவிய அந்த உண்மை, உலகில் பரபரப்பை ஏற்படுத்தியது.

குரோமாக்னன் மனிதன் (Cro-magnon man)

பிரான்சில் குரோமாக்னன் என்ற இடத்தில் ஒரு குகையில் நடத்திய ஆராய்ச்சியில் பழங்கால மனிதனின் மண்டை ஓடுகளும் எலும்புகளும் கிடைத்தன. **குரோமாக்னன் மனிதன்** என்பவன், பூரணமான வளர்ச்சியைப் பெற்ற பழங்காலத்திய அண்மை மனிதன் ஆவான் என்றனர்.

ஆய்வுகளுக்குப்பின், ஆதிமனிதனின் வளர்ச்சியைப் பின்வருமாறு காலவரிசையில் வரன்முறைப்படுத்தினர்.

1. ஆப்பிரிக்கக் குரங்கு மனிதன்
2. ஜாவா மனிதன்
3. பீகிங் மனிதன்
4. பில்ட் டவுன் மனிதன்
5. ஹீடல்பர்க் மனிதன்
6. நியாண்டர்தால் மனிதன்
7. குரோமாக்னன் மனிதன்

இந்த ஏழு நிலைகளும் ஒவ்வொரு காலத்தின் வளர்ச்சி நிலைகள்.

(1) ஆப்பிரிக்கக் குரங்கு மனிதன்

(2) ஜாவா மனிதன்

(3) பீகிங் மனிதன்

(4) பில்ட்டவுன் மனிதன்

(5) ஹீடல்பர்க் மனிதன்

(6) நியாண்டர்தால் மனிதன்

(7) குரோமாக்னன் மனிதன்

நால்வேறு இனத்தவர்

குரங்கிலிருந்து தோன்றிய மனித இனம் அடிப்படையில் நான்கு வேறுபட்ட பிரிவாகப் பிரிந்து அமைந்தது என்பர். அவை:

1. நீக்ராய்டு (Negroids)
2. திராவிடாய்டு (Dravidoids)
3. ஆஸ்ட்ரலாய்டு (Australoids)
4. மங்கலாய்டு (Mangoloids)

இவர்களை 1. நீக்ரோ இனம், 2. திராவிடர் இனம், 3. ஐரோப்பியர் இனம், 4. மங்கோலியர் இனம் என்று கூறலாம்.

நீக்ரோ இனத்தவர் வாட்டசாட்டமான உடல்வாகு பெற்றுக் கருத்த தோல் நிறத்துடன், உதடுகள் தடித்தும் தலைமுடி சுருண்டும் காணப்பட்டனர். உடலுறுதி மிக்கவராக இருந்தனர். அதே நேரம் களங்கமில்லாத உள்ளத்தவராகவும் விளங்கினர். ஆப்பிரிக்காவில் இன்று பெரிதும் நிலைத்துவிட்ட இம்மக்கள், இந்திய மண்ணிலும் பரவி இருந்தனர். தென்னிந்திய மலைக் காடுகளில் வாழும் காடர்கள், நீக்ரோ இனத்தின் வழியினரான ஆதி திராவிடர் ஆவர்.

துடியன் பாணன் பறையன் கடம்பன்என்று
இந்நான்கு அல்லது குடியும் இல்லை (புறம்.335)

என்ற நால்வகைப் பழங்குடியினருமே நீக்ரோ இனத்தின் வழியினரான ஆதித் தமிழர் என்று கருதலாம்.

திராவிடர், நீக்ரோ இனத்தவரினும் உயரத்தில் சற்றே குறைந்து, மாமை' என்னும் பழுப்பு நிறத் தோல் அழகு பெற்றவர். கண்கள் அகன்று விழிகளும் தலைமுடியும் கருத்து இருக்கும். வந்தாரை வாழவைக்கும் பரந்த உள்ளமும் களங்கமில்லா மனமும் கொண்ட நனிநாகரிக இனத்தவர் ஆவர்.

ஐரோப்பியர் வெளிறிச் சிவந்த தோல் நிறம் கொண்டிருந்தனர். கண்கள் சிறுத்தும் விழிகள் கருமையற்ற சாம்பல் நிறத்திலும் இருந்தன. சூழ்ச்சி மிகுந்த உள்ளத்தினராக இருந்தனர். இவ்வகை இனத்தின் ஒரு பகுதியினரே 'ஆரியர்' எனப்பட்ட மக்களாவர். கி.மு. 2500இல் போலந்து முதல் மத்திய ஆசியா வரையிலும் பரவி, காக்கஸ் மற்றும் ஈரான் வழியாகத் தெற்கு நோக்கி வந்து மெஸபடோமியா வழியாக ஆரியர் இந்தியப் பஞ்சாப் பகுதிக்கு வந்தனர் என்று வரலாற்றாசிரியர் கூறுகின்றனர்.

மங்கோலியர், மஞ்சள் நிறத் தோலினர். குள்ளமானவர்களாக இருந்தனர். மூக்கு சப்பையாக இருந்தது. கண்கள் மிகச் சிறிய வடிவில் இருந்தன. சீனா, ஜப்பான் ஆகிய பகுதிகளில் இவ்வின மக்கள் பெருகி வாழ்ந்தனர்.

இந்நான்கு இனங்களே அடிப்படை மனித இனங்கள். இவை காலப்போக்கில் தம்முள் பாலியல் உறவில் கலந்து வெவ்வேறு வகையான மனிதர்களாக இன்று உலகின் பல்வேறு பகுதிகளில் கலப்பட மனிதர்களாக நாம் வாழ்ந்து வருகின்றோம்.

மேற்கூறிய நால்வேறு இனத்தவருள் முதலில் தோன்றிய மனிதர் எந்த இனத்தவர்? எந்த மண்ணுக்கு உரியவர்?...

முதல் மனிதன் இந்தியன்!

முதல் மனிதன் அல்லது முதல் மனுஷி எந்த மண்ணுக்குச் சொந்தக்காரர்?

இந்திய மண்ணுக்கு உரியவர்! இந்திய மண்ணின் தொன்மை நிலமான குமரிக் கண்டத்தில் தோன்றிய இலெமூரிய மக்கள்!

முதன்முதலாக மக்களினம் தோன்றியது தென்னிந்தியாவில்தான் என்று சில புவியியல், மானிடவியல் வல்லுநர் கருதுகின்றனர். அதன் அடிப்படையில் டாக்டர் கே.கே.பிள்ளை அவர்கள் பின்வரும் கருத்தைக் கூறுவது இங்கே சிந்திப்பதற்குரியது.

> தென்னிந்தியாவிற்குத் தெற்கில் அமைந்திருந்த லெமூரியாவிற் றான் முதன்முதல் மக்களினம் தோன்றிற்று எனவும், அவ் வினமே தமிழ்நாட்டின் ஆதிகுடிகள் எனவும் லெமூரியக் கொள்கையினர் கருதுவர். லெமூரியக் கண்டத்தில் வாழ்ந்து வந்த மக்களின் வழிவந்தவர்கள் இப்போது தென்னிந்தியா விலும் இலங்கையிலும் கிழக்கிந்தியத் தீவுகளிலும் வாழ்ந்து வருகின்றார்கள். இவர்களிடம்

> இனவொற்றுமை, மக்கள் உடல்கூறு ஒற்றுமை, மொழி அமைப்பு ஒற்றுமை ஆகியவை பல காணப்படுகின்றன. நியூஜிலாந்தில் வாழும் ஆதிகுடி களான மேவோரி மக்களும், இத்தீவைச் சுற்றிலும் சிதறுண்டு கிடக்கும் சிறுசிறு தீவுகளில் வாழும் மக்களும் பேசும் மொழிகளுக்கும் தமிழுக்கும் ஒருதொடர்பு உண்டு. இஃதன்றி, தென்னிந்திய மக்களுள் சில குலத்தினரும் மரபினரும் போற்றும் வழிபாட்டுச் சின்னங்களையும் அவர்களுள் கள்ளர்கள் என்பார் எய்யும் 'பூமராங்' என்னும் மீண்டுவரும் வேட்டைக் கத்தியையும் இந்தோனேசியாவிலும் பாலினீசியா விலும் வாழும் ஆதி குடிகளிடம் காணலாம். மேலும் போர்னியா தீவின் ஆதி குடி மக்களான டையாக்குகளும் ஆனைமலையின் பழங்குடிகளான காடர்களும் மரமேறும் முறை ஒரேவிதமாக உள்ளது. இக் காடர்களும் தென்னிந்திய ஆதிகுடிகளுள் மற்றோர் இனத்தவரான மலைவேடர்களும் தம் முன்பற்களைத் துணித்துக்கொள்ளும் வழக்கம் ஒன்று உண்டு. மலேசிய நாட்டினரான ஜுகுன்களும் இப்பழக்கத்தை மேற்கொண்டுள்ளனர். மற்றும் தென்னாப்பிரிக்க வாசிகளான நீக்குரோவர்களின் சாயை தென்னிந்திய ஆதிகுடிகள் சிலரிடம் தோற்றமளிக்கின்றது. பண்டைக் காலத்தில் இந் நீக்கிரோவர்களுக்கும் தென்னிந்தியருக்கும் தென்கிழக்கு ஆசியத் தீவினருக்குமிடையே தொடர்ந்த போக்குவரத்தும் இனக்கலப்பும் ஏற்பட்டிருக்க வேண்டும். லெமூரியாக் கண்டம் இருந்ததற்கும், அந்தக் கண்டத்தில் வாழ்ந்த ஆதி மக்கள் வழி வந்தவர்களே தமிழர்கள் என்பதற்கும் மேலே கொடுத்த சான்றுகள் ஆதரவாகக் காட்டப்படுகின்றன[9]

என்ற வரிகள், உலகில் முதலில் தோன்றிய மனித இனம் தமிழர் இனமே என்பதையும், லெமூரியாவில் தோன்றிய தமிழர் இனமே தென்னிந்தியாவில் குடிபெயர்ந்து நியூஜிலாந்து, இந்தோனேசியா, பாலினீசியா, மலேசியா, தென்னாப்பிரிக்கா என்று உலகம் எங்கும் பரவினர் என்பதையும் தெளிவாக உணர்த்தவல்லன.

இந்துமாக் கடலில் பண்டைய நிலப் பகுதியாக லெமூரியாக் கண்டம் இருந்தது. பலமுறை ஏற்பட்ட கடல்கோள்களால் அது கொஞ்சங் கொஞ்சமாக அழியத் தொடங்கியது. அந்த மண்ணில் தோன்றிய பழங்குடியினர் குமரிக்கண்டம் என்ற பகுதிக்குக் குடிபெயர்ந்தனர். குமரிக் கண்டமும் கடல்கோளால் சிதறுண்டு போக, அங்கிருந்து குடிபெயர்ந்து இஸ்ரேலுக்குச் சென்றவர்கள் யூதர்கள் ஆனார்கள்; எகிப்துக்குச் சென்றவர்கள் சுமேரியர்கள் ஆனார்கள். கங்கை பாயும் கொல்கத்தா பக்கம் சென்றவர்கள் சோழர்கள் எனவும், சிந்துவெளியில் குடியேறியவர்கள் சேரர்கள் எனவும், தெற்குப் பகுதியிலே தங்கிவிட்டவர்கள் பாண்டியர்கள் எனவும் ஆனார்கள். அடுத்தடுத்து நடந்த படையெடுப்புக்களாலும் ஆட்சி

---

9. கே.கே.பிள்ளை, தமிழக வரலாறு மக்களும் பண்பாடும், 2008, ப.28.

மாற்றங்களாலும் கங்கைப் பகுதிச் சோழர்களில் பெரும் பகுதியினரும், சிந்துநதிப் பகுதிச் சேரர்களில் பெரும் பகுதியினரும் பாண்டியர் ஆட்சிக்குட்பட்ட தெற்குப் பகுதிக்கே வந்து சேர்ந்தனர் என்று ஓர் ஆய்வு உண்டு.[10]

மலிதிரை ஊர்ந்துதன் மண்கடல் வௌவலின்
மெலிவின்றி மேற்சென்று மேலார்நாடு இடம்படப்
புலியொடு வில்நீக்கிப் புகழ்பொறித்த கிளர்கெண்டை
வலியினான் வணக்கிய வாடாச்சீர்த் தென்னவன்
தொல்லிசை நட்ட குடியொடு தோன்றிய
நல்லினத் தாயர் ஒருங்குதொக்கு எல்லாரும் (கலித்.104: 1-6)

பஃறுளி யாற்றுடன் பன்மலை யடுக்கத்துக்
குமரிக் கோடுங் கொடுங்கடல் கொள்ள
வடதிசைக் கங்கையும் இமயமும் கொண்டு
தென்திசை ஆண்ட தென்னவன் வாழி (சிலப்.11: 19-22)

இவை கடல்கோள்கள் நடந்ததற்கும் தமிழர் வடக்கே கங்கையும் இமயமும் என எழுச்சியுடன் சென்றதற்கும் சான்றுகளாகும்.

இமயம் வரையிலும் தமிழர்!

முன்னொரு காலத்தில் வடக்கே இமயம் வரையிலும் தமிழர்கள் பரவியிருந்தனர் என்று சொன்னால், அதைத் தமிழர்களே நம்ப மறுக்கின்றனர். வடக்கே சிந்து பாயும் சமவெளியில் இன்றைக்குச் சுமார் 5000 ஆண்டுகட்கு முன்னால் வாழ்ந்தவர்கள் தமிழர்கள்; மொகஞ்சதாரோ, அரப்பா ஆகிய இடங்களில் அகழ்வாராய்ச்சி நடத்திய முடிவுகள் இவ்வுண்மையைக் கூறுகின்றன.[11]

இன்றைக்குப் பாகிஸ்தான் பகுதியில் இருக்கும் மொகஞ்சதாரோ, அரப்பா ஆகிய ஊர்களில் ஒருகாலத்தில் தமிழர்கள் இருந்தனரா? இதை எப்படி நம்புவது?.. தமிழர்களே இப்படி கேட்கிறார்கள்!

வடவேங்கடம் தென்குமரி
ஆயிடைத்
தமிழ்கூறு நல்லுலகத்து...

என்று பனம்பாரனார் முதலாகப் பலரும் செய்த பிரச்சாரத்தால் ஏற்பட்ட மிகப் பெரிய பாதிப்பு இது!

இந்தியப் பரப்பில் தமிழர்கள் குமரி முதல் இமயம் வரையிலும் பரவியிருந்தனர் என்பதற்கு இலக்கியச் சான்றுகளும் உண்டு. ஒருகாலத்தில் பாரதம் முழுவதும் தமிழ்நாடாகவே விளங்கியது. தொன்மைத் தமிழகத்தின் எல்லையாகத் தெற்கில் குமரியையும் வடக்கில் இமயத்தையுமே குறித்தனர். தொன்றுதொட்டு வந்த இவ்வழக்காறு செவிவழியாகப் பரவிக்

10. நா.மகாலிங்கம் (க.ஆ.), 'லெமூரியா – குமரிக்கண்டக் கடல்கோள்கள்', சிற்பி பாலசுப்பிரமணியம், அமுதன் (பதி.ஆ.), வளமார் கொங்கு வரலாறும் பண்பாடும், 2010, பக்.10-11.
11. கொ.அ.அன்தோனவா முதலிய மூவர், இந்தியாவின் வரலாறு, 1979, பக்.16-37.

கர்ணபரம்பரையாக வந்து சங்கப் புலவர்கள் பலரிடம் நிலைபெற்றதைச் சங்கப் பாடல்கள் பலவற்றில் பார்க்கிறோம்.

தென்குமரி வடபெருங்கல்
குணகுட கடலா எல்லைத்
தொன்றுமொழிந்து தொழில்கேட்ப (மதுரைக்.70-72)

ஆரியர் துவன்றிய பேரிசை இமயம்
தென்னங் குமரியொடு ஆயிடை
மன்மீக் கூறுநர் மறம்தபக் கடந்தே (பதிற்.11)

கடவுள் நிலைஇய கல்லோங்கு நெடுவரை
வடதிசை எல்லை இமய மாகத்
தென்னங் குமரியொடு ஆயிடை அரசர்
முரசுடைப் பெருஞ்சமந் ததைய ஆர்ப்பெழ (பதிற்.43)

வடாஅது பனிபடு நெடுவரை வடக்கும்
தெனாஅது உருகெழு குமரியின் தெற்கும் (புறம்.6)

தென்குமரி வடபெருங்கல்
குணகுட கடலா எல்லை (புறம்.17)

என வருதல் இதற்குச் சான்றுகள். உண்மை இவ்வாறிருக்க, ஆரிய சூழ்ச்சியாகத் தொல்காப்பியச் சிறப்புப் பாயிரம் முதலாகப் பிற்காலத்து இலக்கண நூல்களின் பாயிரங்களிலும் தமிழகத்தின் வட எல்லையாக வடவேங்கடம் சுட்டப்படுவது வன்மையான கண்டனத்திற்கு உரியதாகும்.

வடபகுதியில் தமிழர்கள் வாழ்ந்த காலத்தில் மகாபாரதப் போர் நிகழ்ந்தது. பாண்டவர் ஐவரோடு கௌரவர் நூற்றுவர் பொருதி அழிந்தனர் என்ற செய்தியைச் சங்க இலக்கியங்களில் பார்க்க முடிகிறது.

ஈரைம் பதின்மரும் பொருதுகளத்து அவியப்
பேரமர்க் கடந்த கொடிஞ்சி நெடுந்தேர்
ஆராச் செருவின் ஐவர் போல (பெரும்பாண்.415-417)

பாரதப் போர் நடந்த போர்க்களத்தில் படுபிணம் தின்னும் பேய்க் கூட்டங்கள் சூழ்ந்திருக்க, போரில் வென்ற படை மறவர்கட்கு சேரன் உதியன் நெடுஞ்சேரலாதன் என்பான், பெருஞ்சோறு அளித்தான் என்ற வரலாற்றுச் செய்தியைச் சங்க இலக்கியங்கள் பதிவுசெய்துள்ளன.

துறக்கம் எய்திய தொய்யா நல்லிசை
முதியர்ப் பேணிய உதியஞ் சேரல்
பெருஞ்சோறு கொடுத்த ஞான்றை, இரும்பல்
கூளிச் சுற்றம் குழீஇயிருந் தாங்கு (அகம்.233)

அலங்குளைப் புரவி ஐவரொடு சினைஇ
நிலந்தலைக் கொண்ட பொலம்பூந் தும்பை
ஈரைம் பதின்மரும் பொருதுகளத்து ஒழியப்
பெருஞ்சோற்று மிகுபதம் வரையாது கொடுத்தோய் (புறம்.2)

இன்னும் ஒரு மறைமுகச் சான்றும் உண்டு.

தமிழ் மன்னர்கள், குறிப்பாகச் சேர மன்னர்கள் அவ்வப்போது வடஆரியரை எதிர்த்து வடதிசை நோக்கிப் படையெடுப்பதும், இமயத்தில் தம் விற்கொடியை நாட்டிப் பெருமை சேர்ப்பதும் சுட்டத்தக்க வழக்கமாக இருந்திருப்பதைச் சங்க இலக்கியங்களில் பார்க்கிறோம். பிற்காலச் சிலப்பதிகார வஞ்சிக் காண்டத்திலும் இதற்குச் சான்று உண்டு. இதெல்லாம், எப்படியோ ஒருகாலத்தில் இழந்த உரிமையை மீண்டும் நிலைநாட்ட அவ்வப்போது எழுந்த ஆவேச உணர்ச்சியின் அடையாளங்கள் என்றே கருதலாம்.

பெருஞ்சோற்று உதியன் சேரலாதனின் மகன் நெடுஞ்சேரலாதன் என்பான், இமயம் வரையிலும் ஆட்சிப் பரப்பினைச் செலுத்திய தன் பெருமையால் இமைய வரம்பன் என்ற சிறப்புப் பட்டம் பெற்றவன்! இமையத்தில் தன் அரசச் சின்னமான வில்லைப் பொறித்து, வடக்கே பெரும்புகழோடு விளங்கிய ஆரிய வேந்தரை ஒடுக்கி வணங்க வைத்து, அவர் பக்கமிருந்த வன்சொல் கூறிய யவனரை (கிரேக்கரை)ச் சிறைப்பிடித்து அவர்களின் தலையில் எண்ணெய் ஊற்றியும் கைகளைப் பின்பக்கமாகப் பிணைத்துக் கட்டியும் இழிவுறுத்தி, அவர்களுடைய அரிய பல செல்வங்களை எடுத்துவந்து பிறர்க்குதவிய வல்லவன் என்று நம் பதிற்றுப்பத்தின் பதிகம் பதிவுசெய்துள்ளது.

மன்னிய பெரும்புகழ் மறுவில் வாய்மொழி
இன்னிசை முரசின் உதியஞ் சேரற்கு
வெளியன் வேண்மாள் நல்லினி ஈன்றமகன்
அமைவரல் அருவி இமையம் விற்பொறித்து
இமிழ்கடல் வேலித் தமிழகம் விளங்கத்
தன்கோல் நிறீஇத் தகைசால் சிறப்பொடு
பேரிசை மரபின் ஆரியர் வணக்கி
நயனில் வன்சொல் யவனர்ப் பிணித்து
நெய்தலைப் பெய்து கைபிற் கொளீஇ
அருவிலை நன்கலம் வயிரமொடு கொண்டு
பெருவிறல் மூதூர்த் தந்துபிறர்க் குதவி
அமையார்த் தேய்த்த அணங்குடை நோன்தாள்
இமைய வரம்பன் நெடுஞ்சேர லாதனைக்
குமட்டூர்க் கண்ணனார் பாடினார் பத்துப்பாட்டு (பதிற். இ.பத்., பதிகம்)

வடபுலத்தார் அஞ்சி நடுங்கும் அளவில் வான்தோய்ந்த புகழ் பெற்றிருந்தான் நெடுஞ்சேரலாதன்.

வடவர் உட்கும் வான்தோய் வெல்கொடிக்
குடவர் கோமான் நெடுஞ்சேர லாதற்கு (பதிற். ஐந்பத்., பதிகம்)

அவன் இமயத்தில் வில்லைப் பொறித்த செய்தியை மாமூலனார் பாடல்களிலும் காணலாம்.

வலம்படு முரசின் சேர லாதன்
முந்நீர் ஓட்டிக் கடம்பறுத்து இமயத்து
முன்னோர் மருள வணங்குவில் பொறித்து (அகம்.127)

ஆரியர் அலறத் தாக்கிப் பேரிசைத்
தொன்றுமுதிர் வடவரை வணங்குவில் பொறித்து *(அகம்.396)*

ஓங்கிய
வரையளந் தறியாப் பொன்படு நெடுங்கோட்டு
இமயஞ் சூட்டிய ஏம விற்பொறி *(புறம்.39)*

என்பன தமிழ் வேந்தர், வடபுலத்தின்மீது தமக்குரிய உரிமையை நினைவூட்டிய அடையாளப் போர்த் தடயங்கள் ஆகும்!

இலெமூரியாவை விட்டுப் பரவிய பழந்தமிழர்

மனித இனம் தோன்றி இலெமூரியாக் கண்டத்தை விட்டும் வடக்கே பரவி, இமயம் வரையிலும் வாழ்ந்து வந்த தொல்பழங் காலத்தில் இயற்கையின் மாற்றங்களால் ஆதித் தமிழர் இடம்பெயர்ந்து ஆப்பிரிக்கக் கண்டத்திற்குப் பரவினர் என்பர்.

> இமயத்தின் தெற்குப் பகுதியில் மனிதனின் வழித்தோன்றல்கள் காலநிலையில் குறிப்பாகப் பனிப்பாறைச் சரிவுகளில் ஏற்பட்ட பெரிய மாறுதல்களால் மெதுவாக இடம்பெயர்ந்து இன்றைய ஆப்பிரிக்கக் கண்டத்திற்குக் குடிபெயர்ந்தனர். இதமான தட்ப வெப்ப நிலைகள் இருந்ததால் அங்கேயே நிலைகொண்டு வாழத் தொடங்கினர். அப்போது சகாரா, கலகாரி பாலைவனங்கள் இன்று போல் அல்லாமல் பூத்துக் குலுங்கும் காடுகளுடனும் அலைமோதும் ஏரிகளுடனும் சலசலக்கும் சிற்றாறுகளுடனும் செழித்திருந்தன[12]

என்பதால் முதல் மனிதனின் வழித்தோன்றல்கள் இமய மலையின் தெற்குப் பகுதியான இந்திய மண்ணில் பரவியிருந்த உண்மையை அறியலாம். ஆப்பிரிக்கக் கண்டத்திற்குக் குடிபெயர்ந்த மக்கள் போக, எஞ்சியோர் சிந்து, கங்கை நதிக் கரைகளில் வாழ்ந்தனர். அந்த இன மக்களே ஆதி திராவிட மக்கள் – சிந்து சமவெளியில் வாழ்ந்து செழித்த ஆதித் தமிழ் இன மக்கள் என்று கூறலாம்.

அமெரிக்க மற்றும் ஆஸ்திரேலியக் கண்டங்களில் ஆதிமனிதர் வாழ்ந்திருக்கவில்லை. "அமெரிக்க, ஆஸ்திரேலிய கண்டங்களில் ஆரம்பக் கால மனிதனோ, மனிதனின் வழித் தோன்றல்களோ வாழ்ந்ததாக அடையாளங்கள் இல்லை. சமீப காலங்களிலே – பத்து அல்லது பதினைந்தாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு உள்ளாகத்தான் மனிதன் நீர்வழியாக இக்கண்டங்களுக்குச் சென்றிருக்க வேண்டும்"[13] என்பர்.

இப்போதைய தென்ஆப்பிரிக்கா, மடகாஸ்கர், இந்தியா, ஆஸ்திரேலியா, அண்டார்டிக், தென் அமெரிக்கா முதலிய பகுதிகள், பலியோசோயிக் காலத்தில் ஒருங்கே இணைந்திருந்தன. கிரிட்டேஷியஸ் காலத்தின் இறுதியில் ஆப்பிரிக்கா, இந்தியா, ஆஸ்திரேலியா ஆகிய

---

12. மு.பழநியப்பன், வரலாற்றுக்கு முன் வையகம், 1986, ப.95.
13. மேலது.

பகுதிகள் முற்றிலுமாகப் பிரிந்து சென்றன என்பர்.[14] இதனால், பழந்திராவிட இனத்தில் கலந்து பிரிந்துவந்த இனமே, தென்னாப்பிரிக்க நீக்ரோ இனம் என்று கருதலாம்.

யாதும் ஊரே யாவரும் கேளிர்
தீதும் நன்றும் பிறர்தர வாரா
நோதலும் தணிதலும் அவற்றோர் அன்ன (புறம்.192)

யாவரும் உறவினரே என உலகின் மக்கள் அனைவரையும் தழுவி உறவுகொள்ளும் இனம் தமிழினம். காலத்தால் என்றும் அழியாத கருத்துக்களை வழங்கிய இனம் தமிழினம். நாகரிகம் பெற்ற முதல் மனித இனம் தமிழினமே என்று சொல்வது பொருந்தும்.

தாய்வழிச் சமூகத்து ஆயர்!

தாய்தான் பிள்ளைப் பேற்றுக்குக் காரணமானவள்; தந்தையும் அதற்குக் காரணம் என்ற அறிவியலைப் பழந் தமிழர் அறிந்திருக்க வில்லை. அதனால் தாய்தான் தலைவியாகக் கருதப்பட்டாள்.

ஒரு தாயிலிருந்து கிளைத்த ஆண்களும் பெண்களும் ஒரு பெருங் கூட்டமாக வாழ்ந்தனர். அக்கூட்டத்திற்குத் தாய்தான் தலைவி. இப்படியே பல கூட்டத்தினர் ஆங்காங்கே பல சமுதாயங்களாக வாழ்ந்தனர். அது தாய்வழிச்சமுதாயம் எனப்பட்டது. தமிழில் 'ஆய்', 'யாய்' என்றால் 'தாய்' என்று பொருள்படும். ஆயைத் தலைவியாகக் கொண்ட ஆய்வழிச்சமூகம் 'ஆயம்' எனப்பட்டது.

சிறைகொள் பூசலில் புகன்ற ஆயம் (பதிற்.30)

துணைபுணர் ஆயமொடு தசும்புடன் தொலைச்சி (புறம்.224)

ஓர் ஆயத்தில் இருந்தவர்கள் அனைவரும் 'ஆயர்' எனப்பட்டனர்.

ஆதியில் வாழ்ந்த ஆயர்கள் ஆடுமாடுகளை வேட்டையாடிப் பிடித்து அவற்றை மேய்த்து வளர்த்தனர். அன்றுமுதல் ஆடுமாடு வளர்த்த அறவை நெஞ்சத்து மக்கள் 'ஆயர்' எனப்பட்டனர்.

ஆயர் வேட்டுவர் ஆடூஉத் திணைப்பெயர் (தொல். அகத்.21)

அறவை நெஞ்சத்து ஆயர் வளரும் (புறம்.390)

---

14. மு.பழநியப்பன், வரலாற்றுக்கு முன் வையகம், 1986, பக்.39, 51.

'ஆயர்' என்ற சொல், ஆய்(தாய்)வழிச் சமூகம் மாறிய பின்னரும் கூட, சங்க காலம் வரையிலும், ஏன் அதற்குப் பிந்திய காலத்திலும் இலக்கிய வழக்காக வழங்கப்பட்டு வந்துள்ளது.

ஆயர் மகனாயின் ஆயமகள் நீயாயின் *(கலித்.107: 19)*

பெண்பாலர் 'ஆயமகள்' எனவும் 'ஆய்ச்சியர்' எனவும் ஆயினர். ஓர் ஆயத்தார் அனைவரும் பாசப் பிணைப்பு உடையவர். இதனால், நெருக்கமான பாசப் பிணைப்புடைய தோழியர் கூட்டத்தினரும் 'ஆயம்' எனவும் 'ஆயத்தார்' எனவும் சுட்டப்பட்டனர்.

தீம்புனல் ஆயம் ஆடும், காஞ்சியம் பெருந்துறை *(பதிற்.48)*
இன்னகை ஆயத் தாரோடு *(குறுந்.351)*

வேட்டைச் சமூகத்து மனிதன், சிந்தனை வளர்ந்த ஒரு வளர்ச்சிக் கட்டத்தில், தினந்தோறும் வேட்டையாடுவதற்குப் பதிலாக ஒரே நாளில் நிறைய ஆடு மாடுகளை வேட்டையாடி, உண்டது போக மிஞ்சிய ஆநிரைகளைத் தம் ஆயத்தின் உடைமையாக்கி அவற்றை வளர்க்கத் தொடங்கினான். இதைப் பார்த்த பிற ஆயத்தாரும் இவ்வாறே ஆநிரைகளைச் சொத்தாகக் கொண்டு வளர்த்தனர். ***மனித வரலாற்றில் சொத்து என வந்ததும் அதன் எதிர்வினையாக அதனைப் பறித்தல் (போர்) என்பதும் வந்தது.*** ஒரு குழுவினரின் உடைமையை அடுத்த குழுவினர் பறித்தனர். நிரை கவர்ந்த போர் உருவானது! அதே நேரம், ஓர் ஆயத்தாரின் ஆணும் அடுத்த ஆயத்தாரின் பெண்ணுமாகக் கூடிப் புணர்ந்து மகிழ்ந்தனர். புணர்தலும் புணர்தலின் நிமித்தமும் அக வாழ்க்கையிலும் ஆநிரை கவர்தல் எனப் புற வாழ்க்கையிலும் என்று வாழ்க்கை ஒழுக்க முறைகள் தோன்றின. அது முதலாகவே தமிழரின் திணை வரலாறு – நாகரிக வரலாறு – தொடங்கியது.

இப்படி ***காதலும் போருமாக நாகரிகமடைந்த தமிழர் வாழ்ந்த காலம் சுமார் 20,000 ஆண்டுகட்குமுன்*** என்று கணிக்கலாம்.

தமிழ் நாடகத் தோற்றம்

தொன்மைத் தமிழரின் வாழ்க்கையில் நாடகம் எந்தச் சூழலில் எப்படி தோன்றியது என்பதை அறிவதற்குமுன், கூத்து, நாடகம், நாட்டியம் முதலிய சொற்கள் தமிழ் இலக்கிய இலக்கணங்களில் பயின்று வந்துள்ள வழக்காறு மற்றும் அவற்றின் பொருள் பற்றிக் காண்பது வரலாறு அறிய உதவும்.

கூத்தும் கூத்தரும்

'கூத்து' என்ற சொல், கலித்தொகை தவிர, சங்க இலக்கியங்களில் இல்லை; கலித்தொகைக்கு முந்திய திருக்குறளில் முதலிலும் கலித்தொகைக்குப் பிறகு, சிலப்பதிகாரத்திலும் இடம்பெற்றது.

கூத்துஆட்டு அவைக்குழாத் தற்றே பெருஞ்செல்வம்
போக்கும் அதுஇளிந் தற்று *(குறள்.332)*

வீழ்க்கைப் பெருங்கருங் கூத்து *(கலித்.65: 29)*

செருக்குறித் தாரை உவகைக்கூத்து ஆட்டும் (கலித்.85: 34)

இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து
பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்து (சிலப்.3: 12-13)

குமரிக் கோலத்துக் கூத்துள் படுமே (சிலப்.12: 11)

கூத்துள் படுவோன் காட்டிய முறைமையின் (சிலப்.26: 125)

என்ற அடிகளில் கூத்து என்ற சொல்லாட்சியைப் பார்க்கலாம். இதற்குமுன் இச் சொல் தமிழ்ப் பரப்பில் வேறெங்கும் இல்லை.

'குதிப்பது கூத்து' என்பர் சிலர். அது தவறு. 'குதி' என்ற சொல் பழந்தமிழ் இலக்கிய வழக்கில் இல்லை. பிறகு, 'கூத்து' என்பதன் வேர்ச்சொல் எது?- வீ.ப.கா.சுந்தரம் பின்வருமாறு விளக்குவர்.

> கூத்து, கூம்பு, கூடு, கூட்டு என்னும் சொற்களுக்கு வேர்ச் சொல் 'கூ' என்பது. கூ ▶ கூடு, கூட்டு. 'கூது' என்னும் வடிவம் கன்னட மொழியில் உள்ளது. 'கூ' என்பது ஒன்றுசேர் என்னும் பொருண்மையுடையது. கூத்து என்பது கூடி ஆடும் ஆட்டம் குறிப்பது.[15]

கூத்து கூடியாட்டமாயின், வேலன் *காந்தள்* என்னும் கூடியாட்டம் ஆடிய வெட்சிக் காலத்திலேயே இச்சொல் வந்திருக்க வேண்டும். அப்படி வரவில்லை. இதன் வேர்ச்சொல் வேறு. அது எது?-

ஆடுவார் தம் கால்களை நிலத்தில் *குத்தி* (குத்தடைவு கொண்டு) ஆடியதால் 'கூத்து' என்றானது எனலாம். 'குத்து' என்ற சொல் பழஞ்சொல். அது முட்டுதல், ஊன்றுதல் என்ற பொருளில் வரும்.

கூடங் குத்திக் கயிறுவாங்கு இருக்கை
பூந்தலைக் குந்தங் குத்திக் கிடுகுநிரைத்து (முல்லைப்.40-41)

அருங்கரை கவியக் குத்திக் குழிகொன்று (பட்டினப்.223)

ஓமை குத்திய உயர்கோட்டு ஒருத்தல் (குறுந்.396)

கூடங்குத்தி, குந்தம் (ஈட்டி) குத்தி, அருங்கரை கவியக்குத்தி என வந்துள்ளமை காண, ஈட்டியால் தரையைக் குத்துவது போல், ஆடுகளத்தில் காலால் குத்தி ஆடியது கூத்து! கூத்தை ஆடுவார் கூத்தர் எனப்பட்டனர்.

நிலத்தைக் குத்தி ஆடியதால் கூத்து. இச்சொல்வழக்கு பழந்தமிழ்ப் பேச்சுவழக்கில் மட்டுமே இருந்தது எனக் கருதலாம். *கூத்தாட்டு அவைக்குழாத் தற்றே* (குறள்.332) என்று வள்ளுவரே முதலில் இச்சொல்லை இலக்கிய வழக்கிற்குக் கொண்டுவந்தார். அதுவரை தமிழ் இலக்கண இலக்கியப் பரப்பில் கூத்து என்ற சொல்லாட்சி புலவர் பெருமக்களால் பயிலப்படவில்லை.

தொல்காப்பியத்திலும் சங்கப்பாடல்களிலும் (கலித்தொகை தவிர) 'கூத்து' என்ற சொல் இல்லாவிட்டாலும், 'கூத்தர்' என்ற சொல் உண்டு. அச்சொல்லும் மிக அரிதாகவே பயின்று வந்துள்ளது.

---

15. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், இரண்டாம் தொகுதி, 1994, ப.198.

தொல்காப்பியத்தில் கூத்தர் என்ற சொல்லாட்சி ஆறு இடங்களில் வந்துள்ளது.

> **கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும்** (தொல். புறத்.36)
> **பாணர் கூத்தர் விறலியர் என்றிவர்** (தொல். கற்.9)
> **அணிநிலை உரைத்தலும் கூத்தர் மேன** (தொல். கற்.27)
> **கூத்தர்க்கும் பாணர்க்கும் யாத்தவை உரிய** (தொல். கற்.28)
> **கூத்தர் விறலியர் அறிவர் கண்டோர்** (தொல். கற்.52)
> **பாணன் கூத்தன் விறலி பரத்தை** (தொல். செய்யு.188)

சங்கப் பாடல்களில் கூத்தர் என்ற சொல்லாட்சி மிகமிக அரிது. **கூத்தராற்றுப்படை** எனப் பெயர் பெற்ற மலைபடுகடாம் என்ற பாட்டிலும் **கூத்தர்** என்ற சொல் இல்லை! சங்க இலக்கியங்கள் எனப்படும் 2,381 பாடல்களைக் கொண்ட பெரும்பரப்பில்,

> **பூப்போது சிதைய வீழ்ந்தெனக் கூத்தர்**
> **ஆடுகளங் கடுக்கும் அகநாட் டையே** (புறம்.28)

என்ற ஒரே இடத்தில் மட்டுமே **கூத்தர்** என்ற சொல்லாட்சியைப் பார்க்கிறோம். பழந்தமிழகத்தில் கூத்து, கூத்தர் என்ற சொற்கள் மிக அரிதாகவே வழங்கி வந்துள்ளன என்பது வியப்பான செய்தி!

'கூத்து' ஆடுவோர் 'கூத்தர்' என்றாவர். கூத்தர் என்ற சொல் தொல்காப்பியத்தில் இருப்பதால், 'கூத்து' என்ற சொல்லும் அக்காலத்தில் வழங்கியிருக்கக் கூடும். அது வெளிப்படப் பயின்று வராததால், முன்னர் அச்சொல், பேச்சு வழக்கில் மட்டுமே இருந்து இலக்கிய வழக்கில் ஏற்கப்படவில்லை எனக் கருதலாம். பின்னர்த் திருவள்ளுவர் காலம் முதலாக, அது மெல்ல மெல்ல மதிப்புற்று, '**கூத்தாட்டு அவைக்குழாத் தற்றே**' என்று வள்ளுவரே பயின்றதன் பின், 'கூத்து' என்ற சொல் இலக்கியப் பரப்பில் ஏற்கப்பட்டு, அது பெருவழக்காக வளர்ந்திருக்க வேண்டும்.

'நாடகம்' என்ற சொல் தொல்காப்பியத்தில் ஒரே ஓர் இடத்தில் மட்டுமே வந்துள்ளது.

> **நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்**
> **பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்** (தொல். அகத்.53)

நல்லதைச் சொல்வது நாடக வழக்கு!

"நாடக வழக்காவது, சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல்" என்று இளம்பூரணரும், "புனைந்துரை வகை" என்று நச்சினார்க்கினியரும் உரை கூறினும், *நாடக வழக்கு* என்பதை *நாடகத்தின் வழக்கம்* என்று நேரடியாகப் பொருள்கொள்வதே தக்கதாம். அரிச்சந்திரா நாடகத்தின் வழக்கம் சிந்திக்கத்தக்கது. வாய்மை விரதம் பூண்ட அரிச்சந்திரன் அரச போகம், மனைவி, மக்கள் என அனைவரையும் இழந்தும் இறுதிவரை சத்திய விரதத்தைக் காத்தான். அத்தகைய மனிதன் உலகியலில் வெல்வது மிக அரிது. உலகியலில் இல்லாவிட்டாலும் நல்லறத்தை வலியுறுத்தும் நோக்கில், சத்திய விரதம் பூண்டவன் துன்புறுதல்

போலத் தோன்றினாலும், இழந்த அனைத்தையும் திரும்பப் பெற்று இறுதியில் நலமாக வாழ்வான் என்றொரு நற்கருத்தை நிலைநாட்டி முடிவதே நாடக வழக்கம். இதனையே இறையனார் களவியலுரைகாரர், "இல்லது இனியது நல்லதெனப் புலவரால் நாட்டிக் கொள்ளப்பட்டதோர் வழக்கு" என்பார்.

உள்ளதைச் சொல்வது உலகியல் வழக்கு; உள்ளதிலும் இல்லதிலும் நல்லதைச் சொல்வதே நாடக வழக்கு!

நல்லதையே சொல்லும் நாடக வழக்கான தமிழ் இலக்கிய மரபு தொல்காப்பியருக்கு முன்னும் இருந்தது என்பது வெளிப்படை.

'நாடகம்' – வடசொல்லா, தமிழ்ச்சொல்லா?

நாடகம் என்ற சொல்லே தமிழ்ச் சொல் அன்று என்பர் சிலர். தமிழை உயர்தனிச் செம்மொழி என்று முதன்முதலில் கூறிய பெருமைக்கு உரியவரான பரிதிமாற் கலைஞரே நாடகம் என்பது தமிழ்ச் சொல் அன்று என்று கூறுவது பெரு வியப்பு!

நாடகம் வடசொல்தான். ஆனாலும் ஆரியர் வருவதற்கு முன்னரே தமிழர்க்கு நாடக அறிவு உண்டு என்று தமிழரைப் புகழ்வது போல், "இனிச் சிலர் 'நாடகம்' என்ற சொல் வடசொல்லாதல் கண்டு, ஆரியரோடு கலந்த பின்னரே தமிழர்களிடத்தில் நாடகத்தமிழ் ஏற்பட்டிருத்தல் வேண்டுமென்கின்றனர். இக்கூற்று வடமொழியில் 'வாய்' என்பதற்குத் தக்க சொல்லில்லாமையால் வடமொழி யாளர்க்கு வாயில்லையென்பது போலும். அஃதன்றியும் 'கூத்து' என்ற சொல்லே ஆதியில் தமிழர்கள் வழங்கியது"[16] என்பர் பரிதிமாற்கலைஞர். *(கூத்து என்ற சொல் ஆதியில் தமிழர் வழங்கிய சொல்லன்று. தொல்காப்பியத்தில் கூத்து இல்லை; நாடகம் உண்டு)* ***'நாடகம்' என்பது தமிழ்ச் சொல் இல்லை என்று கூறியது, தமிழைச் செம்மொழி என்றவர்க்கு அழகல்ல!***

இவரைப் பார்த்து, தமிழ் லெக்சிகனும் நாடகத்தை வடசொல் என்று கூறியது.[17] ப.சம்பந்தமுதலியாரும், நாடகம் என்ற பதம் சமசுகிருதம் என்றார்.[18] நாடகம் தமிழ்ச்சொல் அன்று; தமிழுக்கு வந்தடைந்த சொல் என்பர் 'நிஜநாடக இயக்க' மு.இராமசுவாமி.[19]

இத்தகையோர் கருத்தினை 1944ஆம் ஆண்டிலேயே அழுத்தமாக மறுத்துரைத்தார் ஆர்.கே. சண்முகம்செட்டியார். "நாடகக்கலை என்பது நமது தமிழ் நாட்டிலே பழமையானது. இரண்டாயிரம் ஆண்டுகட்கு முன்பும் இருந்தது. ஆனால், இன்று சிலர் ***'நாடகம்' என்ற சொல்கூடத் தமிழல்ல, சமஸ்கிருதம்*** என்று கருதுகிறார்கள். ***சமசுகிருதம் என்றாலே செம்மைப்படுத்தப்பட்ட மொழி*** என்றுதான் பொருள். ஆரியர்கள் இங்கு

16. வி.கோ.சூரியநாராயண சாஸ்திரியார் (பரிதிமாற் கலைஞர்), தமிழ் மொழியின் வரலாறு, 2010, (மறு பதிப்பு), ப.21.
17. தமிழ் லெக்சிகன், தொகுதி-6, ப.2208.
18. ப.சம்பந்தமுதலியார், நாடகத்தமிழ், 1962, ப.38.
19. மு.இராமசுவாமி, தமிழ் நாடகம் நேற்று இன்று நாளை, 1998, ப.16.

வரும்போது, சமசுகிருதத்தை வளமான ஒரு மொழியாகக் கொண்டுவரவில்லை. இங்கு வந்து தமிழ் மொழியிடமும் தமிழ்க் கலையிடமும் பல கருத்துக்களைப் பெற்றுத் தங்கள் மொழியை வளர்த்துக் கொண்டனர். அப்படி செம்மைப்படுத்தப்பட்ட மொழியே சமசுகிருதம் என்பது. சிலர் எதைப் பார்த்தாலும் இது சமசுகிருதத்திலிருந்து வந்தது, இது ஆரியக்கலை என்று கூறித் தமிழருக்கு இழிவு தேடுகின்றனர். நாடகம் என்ற சொல், நடை என்ற தமிழ்ச் சொல்லின் கருத்தைக் கொண்டது"[20] என்பர். நாடகம் என்ற சொல் தமிழ்ச்சொல்லா என ஐயப்படுகின்ற அறிஞரை இக்கருத்து நெறிப்படுத்தும்.

இந்திய மொழிப் பேரறிஞர் சுனிதி குமார் சட்டர்ஜி, "வடமொழியிலிருந்து திராவிட மொழிகள் பெற்றதைவிட, வடமொழி திராவிட மொழிகளிலிருந்து பெற்றது அதிகம்" என்று கூறுவதாக ஆர்.பார்த்தசாரதி குறிப்பிடுகின்றார்.[21] "வடமொழி வளத்திற்குப் பேருதவி புரிந்தவர்கள் தென்னாட்டினரே"[22] என்பர் பிறரும்.

ஆரியர் தமிழ்நூல்களை எடுத்துச் சமக்கிருதத்தில் மொழிபெயர்த்துப் பல கேடு செய்திருக்கின்றனர். வெள்ளத்தாலும் நெருப்பாலும் நேர்ந்த கொள்ளையினும் இது மேலானது[23] என்பர் ந.சி.கந்தையா பிள்ளை.

நாடகத் தமிழ் நூலாகிய 'பரதம்' என்பதன் மொழியெர்ப்பு நகல்தான் 'பரத' முனிவர் இயற்றியதாகக் கூறப்படும் நாட்டிய சாத்திரம்! இதனை ஆதாரங்களோடு நிறுவ முடியும்.

சமசுகிருதத்தில் அரங்கக்கலை இல்லை!

அரங்கு, அரங்கம் என்பன தமிழ்ச் சொற்கள் ஆகும். இதற்கு,

> ***கட்டளை யன்ன வட்டரங்கு இழைத்து*** (நற்.3)
> ***அவைபுகழ் அரங்கின்மேல் ஆடுவாள்*** (கலித்.79)
> ***களிநாள் அரங்கின் அணிநலம் புரையும்*** (பரி.16)
> ***அரங்கின்றி வட்டாடி யற்றே*** (குறள்.401)

என்பன சான்றுகள். சிலர் 'ரங்கு' என்ற வடசொல்லே 'அரங்கு' என்றானது என்பர். ரங்கு என்ற சொல் தமிழில் இரங்கு என்று ஆகுமே தவிர, அரங்கு என்றாகாது. அரங்கு என்ற சொல்லையே வடமொழியில் 'ரங்கு' என்று திரித்துக் கொண்டார்கள்.

பேச்சுவழக்கே இல்லாத ஒரு மொழியில், பேசியும் பாடியும் ஆடி நிகழ்த்துகின்ற அரங்கக்கலை இருக்க முடியுமா?

---

20. ஆர்.கே.சண்முகம் செட்டியார், 'தலைமைப் பேருரை', தமிழ் மாகாண நாடகக்கலை அபிவிருத்தி மாநாட்டு மலர், 1944, பக்.17-18.
21. ஆர்.பார்த்தசாரதி, 'முகவுரை', நவாலியூர் நடராஜன், வடமொழி இலக்கிய வரலாறு, 1979, ப.8.
22. மு.கு.ஜகந்நாதராஜா, வடமொழி வளத்திற்குத் தமிழரின் பங்கு, 1994, ப.1.
23 ந.சி.கந்தையாபிள்ளை, ஆரியர்-தமிழர் கலப்பு, 1946, ப.50.

> வடமொழி இன்று பேசப்படும் மொழியன்று. அதன் இலக்கிய வாழ்வும் ஓய்ந்துவிட்டது. ஆனால் இலக்கியவாழ்வு இருந்த காலத்திலும்கூட அது பேசப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. உலகில் புலவர் நாவில் ஊடாடியதன்றிப் பொது மக்கள் நாவில் என்றும் எத்தேசத்தும் நடமாடாத மொழி, வடமொழி ஒன்றே எனலாம்[24]

என்று கா.அப்பாதுரைப்பிள்ளை கூறுவது சிந்திக்கற்பாலது.

> எழுத்து வழக்கு மட்டுமே இருந்து, அரங்கில் பாடியும் பேசியும் வழக்கமே இல்லாத நிலையில் ஒரு மொழியில் அரங்கக்கலை இலக்கணமும் அது பற்றிய கலைச்சொற்களும் எப்படி தோன்ற முடியும்? அதற்கு வாய்ப்பே இல்லையே!.. சிந்திக்க வேண்டும்.

தமிழின் **அவையை** வடநூலார் **சபை** என்றனர். நாடகத்தை **நாடகா** என்றனர்; தமிழின் **இளம்பிறைக் கையை** அவ்வாறே **இளம்பிறை** என்றனர்; **கொடிக்கையைப் பதாகை** என்றனர்; **முக்கொடிக் கையைத் திரிபதாகை** என்றனர்; **விளக்குக் கையைத் தூபம்** என்றனர்; **ஊசிக் கையைச் சூசிக்கை** என்றனர்; **பேய்க் கையைப் பசாசம்** என்றனர். அஞ்சல்=அஞ்சாதே. **அழியல் அஞ்சல் என்றுஆயிரு பொருளினும்** (தொல். கற்.5). **அஞ்சல் என்ற இறை கைவிட்டென** (நற்.43). 'அஞ்சல்' என இறைவன் தனக்கு அருளுமாறு அவனடியில் பூத்தூவி இறைஞ்சுதல் பூ அஞ்சலியாம். **பூ அஞ்சலியைப் புட்பாஞ்சலி** என்றனர். **நண்டுக் கையைக் கற்கடகம்** என்றனர். **அரங்கு** என்பதை **ரங்கு** என்றது போலத்தான்! இப்படித் தமிழிலிருந்து இன்னும் நிறைய நிறையவே மொழிபெயர்த்தனர்!

வடமொழியில் அரங்கு என்ற சொல்லும் இல்லை; அரங்கக் கலையும் இல்லை; கலைச்சொற்கள் அத்தனையும் மொழிபெயர்ப்பு! திருட்டு!

தொல்காப்பியம் கூறும் நாட்டியமரபு!

நாட்டியம் என்ற ஒரு சொல்லும் தொல்காப்பியத்தில் உண்டு. அவிநயம் காட்டி ஆடவல்ல நாட்டிய நங்கை, அரங்கில் காட்ட இயலாத மழை பெய்தல், அலையடித்தல் முதலிய காட்சிகளைப் பார்வையாளர் நெஞ்சுகொள நடித்துக் காட்டி விடுவாள். பேடி ஆடல் ஆடும் விறலி, தன் கைகளை மேல்வளைத்து அவிநயித்து ஆடும்போது, பொருள் புலப்படுத்தும் தொழிற்கை காட்டி ஆடும் **ஆடு கை** (அவிநய முத்திரை) போல, எருமையின் பின்புறமாக வளைந்த கொம்புகள் தோன்றும் என்பர்.

பேடிப் பெண்கொண்டு ஆடுகை கடுப்ப
நகுவரப் பணைத்த திரிமருப்பு எருமை (அகம்.206)

ஆடுவாரின் நாட்டிய மரபு, பார்ப்பவரை நெஞ்சுகொள வைக்கும்! ஒப்பு, உரு (நிறம்), வெறுப்பு, கற்பு, ஏர், எழில், நாணம், மடன் என்னும் பொருட்களைக் கட்புலனாக, பருப்பொருளாகக் காட்ட முடியுமா? முடியாது. ஆனால் நாட்டியமரபில் நாடகம் ஆடுவார் அவிநயித்துக்

---

24. கா.அப்பாதுரைப்பிள்ளை, உலக இலக்கியங்கள் (முதற் பகுதி), 1949, ப.149.

காட்டிப், பார்ப்பவர் நெஞ்சு கொள்ளச் செய்வர். அதைப் போலவே ஒப்பு, உரு, கற்பு, ஏர், எழில் முதலியனவும் *நாட்டிய மரபின் நெஞ்சுகொளின் அல்லது, காட்டலாகாப் பொருள* ஆகும் என்றவிடத்து *நாட்டிய மரபு* உவமையாக வந்துள்ளது.

ஒப்பும் உருவும் வெறுப்பும் என்றா
கற்பும் ஏரும் எழிலும் என்றா
சாயலும் நாணும் மடனும் என்றா
நோயும் வேட்கையும் நுகர்வும் என்றா
ஆவயின் வருஉம் கிளவி எல்லாம்
நாட்டிய மரபின் நெஞ்சுகொளின் அல்லது
காட்ட லாகாப் பொருள என்ப (தொல். பொருளி53)

'இன்' என்னும் ஐந்தாம் வேற்றுமை உருபு உறழ்ச்சிப் பொருளில், நீங்கற் பொருளில் வருவதோடு உவமப் பொருளிலும் வரும்.

ஞாலத்தின் மாணப் பெரிது (குறள்.102) – உறழ்ச்சிப் பொருளில்.
நயன்சாரா நன்மையின் நீக்கும் (குறள்.194) – நீங்கற் பொருளில்.
ஒப்புரவின் நல்ல பிற (குறள்.213) – உவமை உருபாக வந்தது.

'நாட்டிய மரபின்' என்பதில் உள்ள 'இன்' என்ற சொல்லும் உவமை உருபாக வந்துள்ளது. *நாட்டிய மரபின்* என்ற தொடர், *நாட்டிய மரபு போல* என்று பொருள்படும்.

'நாட்டிய மரபு' என்பது 'நாட்டியமாடுவாரது புலப்பாட்டு நெறி' என்றே பொருளுணர்த்துதல் தெளிவு. காண்போர் நெஞ்சுகொள ஒரு நல்ல கருத்தை நிலை'*நாட்டி*' ஆடியதை '*நாட்டியம்*' என்றனர்.

நிலத்தில் காலை 'நாட்டு' ஆடியதால் 'நாடகம்' என்றாயிற்று; போரில் வென்ற மறவர் தம் வெற்றி வேலை நிலத்தில் நாட்டி வேலிபோல் அமைப்பர். அப்படி வேலை நிலத்தில் ஊன்றி நாட்டி வைத்து ஆடுவதும் பண்டைய வழக்கமாகும்.

வேல்நாட்டு வேலி யாகும் (குறுந்.245).

இப்படி '*நாட்டி*' ஆடியதால் நாட்டியம், '*நாடகம்*' எனப்பட்டது. காலை நிலத்தில் 'குத்தி' ஆடியதால் அது 'கூத்து' ஆனது போல!

நடு > நட்டு > நட்டம் > நாட்டு > நாட்டியம் > நாடகம்

என வரும் மொழியியல்பு அறிக.

நாட்டியம் வேறு நாடகம் வேறு என வாதிடலாம். ஆனால் அன்றைக்கு நாட்டியம், நாடகம், கூத்து இவை ஒருபொருட் பன்மொழிகள்.

இனி, நாடகம் பிறந்த வரலாற்றினைக் காண்போம்.

சமய வழிபாட்டில் தோன்றியதா தமிழ் நாடகம்?

மேனாட்டில், "நாடகம் மனிதரின் இயல்பான மத வழிபாட்டில் பிறந்தது"[25] ("Drama was born of man's instinct of worship") என்று ஒரு

25. Miss Joyce Peel, Handbook on Religious Drama, 1955, P.1.

கருத்துண்டு. "***தமிழ் நாடகம் முதலிலுண்டானது மதவிடயமாகவே என்பது துணியப்படும்***"[26] என்று பரிதிமாற் கலைஞரும் அக்கருத்தை எந்த ஆதாரமுமின்றி வழிமொழிந்தார்.

ஃபில்லிங் ஹார்ட்னல் என்ற ஆங்கில அறிஞர், மனித வரலாற்றில் நாடகம் என்பது, தொன்மைக் காலத்துச் சமூகத்தில் சமயச் சடங்காகவே உருவானது என்று கூறுகிறார். சமயத் தலைவர்கள் விலங்குகளின் தோலால் ஆன ஆடையை உடுத்திக் கொண்டு கடவுளைப் புகழ்வதற்காக, அவரது (கர்த்தரின்) பிறப்பு, இறப்பு, உயிர்த்தெழுதல் முதலியவற்றை வருணித்துப் பாடிக் கடவுளின் முன்னே நிகழ்த்திய ஆட்டமே மனித குலத்தின் தொடக்கநிலை நாடகம் என்பதற்கான தடயங்கள் கிடைத்திருக்கின்றன[27] என்று ஃபில்லிங் ஹார்ட்னல் கூறுகின்றார். நார்த்ராப் ஃபிரை என்ற அறிஞரும், நாடகம் சமயச் சடங்குகளி லேயே (Rituals) தொடங்கியது என்று கூறுகின்றார்.[28]

படைப்புக் கடவுள் பிரம்மனால் உருவாக்கப்பட்டதே நாட்டியக் கலை என்று கூறுவர் இ.கிருஷ்ணய்யர்.[29] இது, பரத முனிவர் எழுதிய 'நாட்டிய சாஸ்திரம்'[30] கூறும் கருத்தெனத் தெரிகிறது. வெறும் சமய நம்பிக்கையே ஆய்வாகாது. நாடகம் முதலான மக்களின் கலைகள் அனைத்துமே மக்களிடமிருந்துதான் தோன்ற முடியும். ***கலைகளைக் கடவுள் தோற்றுவிக்க முடியாது.***

வரலாற்றுக்கெட்டிய ஆதாரங்களைக் கொண்டு தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றத்தைக் கணித்துக் கூறமுடியாதவர்கள், அதன் தோற்றம் கண்டறிய முடியாத பழமையது என்று கூறி நழுவினர்; சிலர் மேலைநாட்டார் உழுத சாலின்வழியே சமயம், வழிபாடு எனத் தம் கருத்தை வெளிப்படுத்தினர்.

"நாடகத்தின் தொன்மை, குறித்துவைக்கப் பெறாத பழமை உடையது. தமிழ் நாடகத்தின் தொன்மையும் அந்த அளவினதே"[31] என்று தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றத்தைக் கணித்துக் கூற முடியாது என்று கூறுவார் மு.இராமசுவாமி.

---

26. வி.கோ.சூரியநாராயண சாஸ்திரி, நாடகவியல், 1956, ப.13.
27. "The Origins of the Theatre go back far into the past, to the religious rites of the earliest communities. Throughout the history of mankind there can be found traces of songs and dances in honour of God, performed by priests and worshippers dressed in animal skins, and of a portrayal of his birth, death and resurrection". - Phyllis Hartnoll, A concise History of the Theatre Thames and Hudson, London, 1968, P.7.
28. Northrop frey, Anatomy of criticism four essays, Princefon, New Jersey, 1973, P.107.
29. E.Krishna Iyar, Bharatha Natya and other Dances of Tamilnadu, Baroda, 1957, P.6.
30. Bharata Muni, R.S. Nagar (Ed.), Natya Sastra, Chapter-1, Slogams 16-19, 1984, Pp.13-14.
31. இராமசுவாமி, தமிழ் நாடகம் நேற்று இன்று நாளை, 1998, ப.10.

தமிழ்மொழி எப்போது பிறந்தது, எவ்வாறு வளர்ந்து செழித்தது என்பதை முழுமையாக அறிய முடியாதது போலவே தமிழ் நாடக நிலையும் இருப்பதாக இராமர் இளங்கோ கருதுவார்.[32]

"தமிழ்நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றித் தெளிவான கருத்து, இன்னும் அறிய இயலாத ஒன்றாகவே உள்ளது"[33] என்று ஏ.என்.பெருமாள் கூறுவார். அவரே பின்னர், தமிழ்நாடகம் பெரும்பாலும் சமயத்துடன் தொடர்புகொண்டது என்பார்.[34] தமிழ் நாடகத்தின் தொடக்கம் சமயச்சடங்கே என்பது இவர் கருத்தாகத் தெரிகிறது.

தமிழர் நாகரிகத்தின் முதல் கலையாக இசையும், இசையிலிருந்து நடனமும், நடனம் வாயிலாக நாடகமும் தோன்றின; மிகப்பழங் காலத்தில் இயல்பாக மக்கள் உள்ளத்தில் மகிழ்ந்து எழுந்த உணர்ச்சியே இசையாக உருவாகி அதுவே நாடகக் கலைக்குத் தோற்றுவாயானது என்று தா.ஏ.ஞானமூர்த்தி ஓர் ஊகமாகக் கூறுகின்றார்.[35] இதற்கான ஆதாரங்களை அவர் தரவில்லை.

தமிழ் நாடக வரலாற்றை ஆராய்ந்த சக்தி பெருமாள், தமிழ் நாடகம் சமய வழிபாடுகளிலேயே தோன்றியிருக்கும் என்பார்.[36] அவர், "எல்லா நாடுகளிலும் சமயச் சடங்குகளுடன் சேர்ந்த ஆடல் பாடல்களினின்றே அரங்கக் கலை வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. கிரேக்கத் திறந்தவெளி அரங்குகளில் டாக்கஸ், டையானிசியஸ், அப்போலோ போன்ற தெய்வ வழிபாடுகளின்போது ஆடப் பெற்ற ஆடல்களிலிருந்தே நாடகக் கலை தோன்றி வளர்ந்தது என்பார்"[37] என்று தம் கருத்திற்கு மேனாட்டு வழக்கினைச் சான்று காட்டுவார்.

பழந்தமிழ்ச் சமூக நாடகங்களை ஆராய்ந்த காசிவத்தம்பியும் தமிழ் நாடகத்தின் தொடக்கம் சமயச் சடங்குகளிலேயே உருவாகி யிருக்கும் என்று ஊகிக்கின்றார். தமிழில் எழுத்து வடிவில் நாடக இலக்கியங்கள் என்று எதுவும் தோன்றவில்லை என்பதால், தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றம் என்பது இலக்கிய ஆராய்ச்சியாளர்களின் கவனத்தை ஈர்க்கவில்லை. வரலாற்றாசிரியர்கள் தமிழ் நாடகத்தை வெறும் சமூகப் பொழுதுபோக்குச் சார்ந்தது எனக் கருதியதால், அதைத் தீவிரமான விசாரணைக்கு உட்படுத்தவில்லை ("To the historians, drama was just a part of the social entertainment and did not deserve any serious inquiry") என்று கூறுகிறார்.[38] அவர்

---

32. இராமர் இளங்கோ, `அணிந்துரை`, கு.பகவதி (பதி.ஆ.), தமிழ் மேடை நாடக வரலாறு, 2001, ப.ண்ண்ண்.
33. ஏ.என்.பெருமாள், தமிழ் நாடகம், ஓர் ஆய்வு, 1979, ப.1.
34. மேலது, 1979, ப.2.
35. தா.ஏ. ஞானமூர்த்தி, நாடகத் திறன், 1987, ப.2.
36. சக்தி பெருமாள், தமிழ் நாடக வரலாறு, 1979, ப.16.
37. சக்தி பெருமாள், அரங்கக் கலை, 1984, ப.3.
38. Karthigesu Sivathambi, Drama in Anciant Tamil Society, 1981, P.399.

மேலும், "தமிழ் நாடகத்திற்கு வரலாறு இல்லை என்பதாலேயே, தமிழ் நாடகத்தின் ஆதித் தோற்றத்தைப் பெரிதாக ஆராயத் தேவை ஏற்படவில்லை என்று சொல்வார்கள்" ("It may, perhaps, be said that as long as there was no history of Tamil drama, there was no need for a major inquiry into the origins of it") என்று கூறும் அவரே தொடர்ந்து, "தமிழ் நாடக வரலாறு காணும் மாணவர்க்குத் தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றத்தைக் கண்டறிவது ஒன்றும்

பெரிய சிக்கல் இல்லை. ஏனென்றால், சமயச் சடங்குகளோடு தொடர்பான கலையாகவே தமிழ்நாட்டில் நாடகம் இருப்பது ஒரு நிலைபேறான உண்மை"[39] என்று கூறித் தம் கருத்திற்கு அரணாகத் தமிழ்நாட்டிலும் இலங்கையிலும் இற்றைக்காலத்தில் மிகுந்த சமய அக்கறையுடன் நடைபெற்றுவரும் 'திரௌபதி நாடகம்', 'பரதநாட்டியம்' முதலிய கோயில் சார்ந்த நாடகங்களைச் சான்றாக எடுத்துக்காட்டுகிறார்.

இதனால், தமிழ் நாடகம் சமயச் சடங்குகளில் தோன்றியது என்பதே காசிவத்தம்பியின் கருத்தாக உள்ளது என்பது தெளிவு.

ஜெர்மன், பிரெஞ்சு மற்றும் ஆங்கிலம் முதலிய ஐரோப்பிய நாடகங்களின் தோற்றம் கிறித்தவத் தேவாலயங்களில் என்பதை எடுத்துக்காட்டும் பழனி. அரங்கசாமி, "மிகவும் பிற்காலத்தே தோன்றி வளர்ந்த இந்த ஐரோப்பிய நாடுகளின் நாடகத் தோற்றமே இறைப்பணியோடு இரண்டறக் கலந்து காணப்படுகிறதென்றால், இவற்றிலும் பன்னூறு ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்டதான தமிழ் நாடகமும் தெய்வீகத்தோடு தொடர்புடையதாகத்தான் இருந்திருக்கும் என்று எண்ணிப் பார்ப்பதில் தவறு ஒன்று மில்லை"[40] என்ற ஒரு பலவீனமான முடிவுக்கு வருகின்றார்.

தமிழ் நாடகத் தோற்றம் பற்றிய தெளிவான வரலாற்றுச் சான்றுகள் ஏதும் கிடைக்கப் பெறாத நிலையில் இதுபற்றி ஆய்வோர் அனைவரும் இந்த முடிவுக்கு வரவேண்டியுள்ளது என்று தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றிய ஆய்வின் இயலாமை குறித்தும் அவர் வருத்தத்தோடு சுட்டிக்காட்டுகின்றார்.[41]

பரிதிமாற் கலைஞர் முதலாகத் தமிழறிஞர் பலரும் வலுவான ஆதாரங்களை முன்வைத்து நிறுவாமல், தமிழ் நாடகம் சமயச் சடங்குகளில் தோன்றியது என்று கூறும் இக்கருத்து, மேலை நாட்டார் கூறிய கருத்துக்களை வழிமொழிந்து கூறுவதாகவே தோன்றுகிறது. இது ஒரு மண்ணுக்குரிய தனிப்பட்ட நாகரிகத்தை ஆராய்ந்து கணிக்கும் '*ஆராய்ச்சி அறம்*' ஆகாது.

தமிழ் மண்ணில் விளைந்த இலக்கண இலக்கியங்களில் தக்க சான்றுகளைத் தேடி அவற்றின் அடிப்படையில் நிறுவுதலே முறை.

---

39. Ibid.
40. பழனி. அரங்கசாமி, தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், 1989, ப.6.
41. மேலது, ப.6.

ஐரோப்பிய மண்ணின் ஆய்வு முடிவே தமிழுக்கும் பொருந்தும் என்று முடிவுக்கு வருவது, ஏற்புடைய ஆராய்ச்சி ஆகாது. தொன்மைத் தொல்காப்பியத்தை ஆழ்ந்து நுட்பமாக ஆராய்ந்தால், தமிழ் நாடகத் தோற்றத்தின் உண்மை அதில் கிட்டும்.

தமிழ் நாடகத்தின் பிறப்பிடம் – போர்க்களம்!

புறத்திணையியலில் முதல் திணையின் முதல் துறை துடிநிலை! கழல்நிலை ***கழல்கூத்து*** என்பது போலத் துடிநிலை ***துடிக்கூத்து***. ஆதி வேட்டைச் சமூகத்தில் துடி கொட்டி விலங்குகளைச் சிதற ஓட்டி வேட்டையில் பெற்ற வெற்றியைத் தமிழன் துடி முழக்கி ஆடி மகிழ்ந்தான். அதுவே துடிக்கூத்து. துடியை வாழ்த்தி ஆடினால், அடுத்த வேட்டையிலும் வெல்லலாம் என்பது ஒரு நம்பிக்கையாக இருக்கலாம்! தன் வெற்றியைத் தனித்துக் கொண்டாடி ஆடினான். அது தனி நடனம்! துடிக்கூத்தே தமிழனின் ஆதி முதல்கூத்து!

வேட்டையில் மீண்டும் மீண்டும் வெற்றி கிட்டிய கொற்றத்தைக் ***கொற்றநிலை*** எனக் கொற்றக்கூத்து ஆடினான். கொற்றநிலையே ***கொற்றவை நிலை*** எனப் பிற்காலத்தே திரிந்து வழங்கியது. அது தமிழனின் இரண்டாவது தனிநடனம். துடிநிலை, கொற்றவை நிலை இரண்டையும் தொல்காப்பியர் தனித்த ஒரு நூற்பாவில் வைத்துக் கூறியதன் சிறப்புப் பொருள் உணர்தல் வேண்டும்.

தமிழனின் முதல் கூத்து, துடி என்னும் தோல்கருவிப் பின்னணியில் நிகழ்ந்தது. அன்று முதல் முழவு கூத்திசைக் கருவியாக உருவானது. அவ்வழக்கமே பின்னர் ஆநிரை கவர்தல் என்ற போர் உருவான பிறகு, போருக்கு முன்னும், வெற்றியுடன் திரும்பிய பின்னும் ஆடிமகிழ்தல் என்பது போர்த் தொடர்பான செயலாக ஆனது!

> போர்களைப் பற்றிப் பேசும் புறத்திணையியலே நாடகம் பற்றிய பற்பல செய்திகளைத் தருவது, தமிழ்நாடகம் போர்க்களத்திலேயே பிறந்தது என்பதற்கு மிகமிக வலுவான சான்று!

ஆடல் என்ற பதத்தின் வேர்ச்சொல்லாய்வும் இதனைக் காட்டும். 'ஆடல்' என்பதன் வேர்ச்சொல் 'அடுதல்', 'அடல்' என்பதாகும். ***அடல்*** என்றால் ***அழித்தல், கொல்லுதல்*** என்று பொருள்படும்.

அஞ்சுதகத் தலைச்சென்று அடல்குறித் தன்றே (தொல். புறத்.7).

பட்ட வேந்தனை அட்ட வேந்தன் (தொல். புறத்.17)

அட்ட மள்ளர் ஆர்ப்பிசை வெரூஉம் (குறுந்.34)

உயிர்ப்பான காய்கறிகளின் உயிரழித்துக் 'கொன்று' செய்வதால், சமைத்தல் வினையும் 'அட்டல்' எனப்பட்டது. (குறுந்.167; புறம்.215)

'அடுதல்' என்ற சொல் அழித்தல் என்ற பொருளில் புறநானூறு முதலிய சங்கச் செய்யுள்களில் வந்துள்ளது. சான்றுகள்:

கடந்துஅடு தானைச் சேர லாதனை (புறம்.8)

அடுபோர்ச் செழிய இகழாது வல்லே (புறம்.18)

புகழ்ஒத் தீயே இகழுநர் அடுநனை (புறம்.56)

களம்புகு மல்லற் கடந்தடு நிலையே (புறம்.80)

போர்அடு திருவிற் பொலந்தார் அஞ்சி (புறம்.91)

ஒருவனை யொருவன் அடுதலும் தொலைதலும்
புதுவது அன்றுஇவ் உலகத்து இயற்கை (புறம்.76)

கடந்தடு தானை மூவிரும் கூடி (புறம்.110)

அடுபோர் ஆனா ஆதன் ஓரி (புறம்.153)

அடுபோ ராள நின்குன் றின்மிசை (பரி.9: 70)

'அட்டான்' என்றால் போர்க்களத்தில் எதிரியைக் கொன்று வென்றான் என்று பொருள்படும்.

அட்டு ஆனானே குட்டுவன், அடுதொறும்
பெற்றா னாரே பரிசிலர் களிறே (பதிற்.47)

ஆடுமாடுகளைக் கவர்ந்த வெட்சிப் போரில் பெற்ற வெற்றியால், மறிக்கு 'ஆடு' என்று ஆகுபெயராகப் பெயர்சூட்டினர் ஆன்றோர்.

ஆடுடை இடைமகன்... (நற்.266)

'ஆடு' என்ற சொல் போர்க்களத்தில் பகைவரை அழித்துப் பெறும் வெற்றியைக் குறித்து வந்துள்ளதை நிறையவே காணலாம்.

தலைதுமிந்து எஞ்சிய மெய்ஆடு பறந்தலை (பதிற்.35)

ஆடுகோட் பாட்டுச் சேர லாதனை (பதிற். ஆறா.பத். பதிகம்)

செருமிகு தானை வெல்போ ரோயே
ஆடுபெற்று அழிந்த மள்ளர் மாறி (பதிற்.63)

ஆடுக இறைவநின் கண்ணி ஒன்னார்
நாடுசுட கமழ்புகை எறித்த லானே (புறம்.6)

ஆடுகொளக் குழைந்த தும்பை, புலவர்
பாடுதுறை முற்றிய கொற்ற வேந்தே (புறம்.21)

ஆடுகொள் வரிசைக்கு ஒப்ப
பாடுவல் மன்னாற் பகைவரைக் கடப்பே (புறம்.53)

ஆடுஆடு என்ப ஒருசா ரோரே
ஆடன்று என்ப ஒருசா ரோரே
....
யான்கண் டன்அவன் ஆடா குதலே (புறம்.85).

ஆடமை வெற்பன் அளித்தக்காற் போன்றே (கலித்.43: 31)

— இவை 'ஆடு' என்றால் வெற்றி என்பதற்குச் சான்றுகள்.

ஆடுமகள் நடந்த கொடும்புரி நோன்கயிற்று (நற்95)

ஆடுமகள், அரிக்கோல் பறையின் ஐயென ஒலிக்கும் (அகம்.151)

கோடியர் நீர்மை போல முறைமுறை
ஆடுநர் கழியுமிவ் வுலகத்து (புறம்.29)

என்னும் அடிகளில் வரும் 'ஆடுமகள்', 'ஆடுநர்' என்பார் விறலியர், கூத்தர் ஆவார். ஆடுநர் போர்வீரரையும் குறித்த சொல்லாகும்.

கடம்பறுத்து இயற்றிய வலம்படு வியன்பணை
ஆடுநர் பெயர்ந்துவந்து அரும்பலி தூஉய் (பதிற்.17)

'ஆடவர்' என்ற சொல், போர்க்களத்தில் எதிரியை 'அட்டு' அழித்த வீரரைக் குறிக்கும் பழைய சொல் ஆகும்.

வெல்போர் ஆடவர் மறம்புரிந்து காக்கும் (பதிற்78)

ஆடவர், பெயரும் பீடும் எழுதி அதர்தொறும்
பீலி சூட்டிய பிறங்குநிலை நடுகல் (புறம்.131)

எவ்வழி நல்லவர் ஆடவர் (ஆடவர்-வீரர், அரசர்)
அவ்வழி நல்லை வாழிய நிலனே (புறம்.187)

'அடுகளம்' என்றது போர்க்களத்தைக் குறிக்கும்.

வேந்துஅடு களத்தின் முரசதிர்ந் தன்ன (நற்.395)

அடுகளம் பாய்ந்த தொடிசிதை மருப்பின்
பிடிமிடை களிற்றிற் றோன்றும் (அகம்99)

அடுகளம் வேட்ட அடுபோர்ச் செழிய (புறம்.26)

'ஆடுகளம்' என்றால் கூத்தாடும் நாடகக்களத்தைக் குறிக்கும். இவ் ஒற்றுமையும் இங்கு எண்ணிப் பார்க்கத்தக்கது.

ஆடுகளம் சிலம்பப் பாடிப் பலவுடன் (திருமுருகு.245)

பீடுகெழு குரிசிலும்ஓர் ஆடுகள மகனே (குறுந்.31)

ஆடுகளப் பறையின் அரிப்பன ஒலிப்ப (அகம்.45)

ஆடுகள வயிரின் இனிய ஆலி (அகம்.378)

சங்கப் பாடல்களில் வரும் 'விழவு' என்ற சொல் நாடகம், கூத்து என்று பொருள்படும். (இக்கருத்து இயல்-3இல் நிறுவப்பட்டுள்ளது.) போர்க்களத்தில் போர்வெறி ஏற்றி ஆடும் கூத்து மேம்படுவது பழங்காலப் போர் மரபாகும்.

விழவு மேம்பட்ட நற்போர் (புறம்.88)

என வருவது இதனைக் காட்டும் சான்றாகும். இவற்றால்...

அட்ட வேந்தனும் அவன் வீரரும் எதிரிகளை 'அட்டதை'க் கொண்டாடியதே ஆட்டு, ஆடல் (நாடகம்). ஆடல் பிறந்தது அடுகளமான போர்க்களத்திலேயே என்று தெளியலாம்.

தொல்காப்பியத்தில் நாடகம்

பண்ணோடு ஆடிய நாடகம் 'பண்ணை' ஆனது.

பண்ணைத் தோன்றிய எண்ணான்கு பொருளும் (தொல். மெய்ப்.1)

தொல்காப்பியர் காலத்தில் கெடவரல், பண்ணை, விளையாட்டு என்னும் சொற்கள் நாடகத்தையே குறித்தன.

கெடவரல் பண்ணை ஆயிரண்டும் விளையாட்டு (தொல். உரி.21)

ஆங்கில வழக்கில் 'ப்லே' (Play) என்ற சொல் ஓடி விளையாடும் விளையாட்டையும் நாடகத்தையும் குறிப்பதைப்போல், தமிழிலும் விளையாட்டு என்ற சொல் இரண்டையும் குறிக்கும்.

விளையாடு ஆயமொடு அயர்வோள் (குறுந்.396)

ஓடி விளையாடும் மகளிர், நாடகம் ஆடும் மகளிர்க்கூட்டம் என இருவகையாகவும் இது (விளையாட்டு) பொருள்தரும்.

பண்ணைத் தோன்றிய எண்ணான்கு பொருளும் (தொல். மெய்ப்.1)

இதில் வரும் ***பண்ணை*** என்றது நாடகமே. இதற்குப் பேராசிரியர், "முடியுடை வேந்தரும் குறுநில மன்னரும் முதலாயினோர் நாடக மகளிர் ஆடலும் பாடலும் கண்டும் கேட்டும் காமநுகரும் இன்ப விளையாட்டினுள்" என்று நாடக மகளிரின் ஆடல் பாடலான நாடகத்தை 'விளையாட்டு' என்றே சுட்டுவதைக் காணலாம்.

தொல்காப்பியர் தம்நூலில் ஒவ்வோர் இடத்திலும் நாடகம், நாட்டியம், பண்ணை என வேறுவேறு சொற்களால் நாடகத்தைச் சுட்டுகின்றார். நாடகத்தை மிகுதியும் பேசும் புறத்திணையியலில் இச்சொற்களை அவர் பயன்படுத்தவில்லை! ஏன்?... இதனை நோக்க, நாடகத்தைக் குறிக்கும் பிறிதொரு சொல், அவர் காலத்தில் பெருவழக்காக இருந்திருக்க வேண்டும் என்று தெரிகிறது. அது எது?

புறத்திணையியலில் நாடகத்தைக் குறித்த வேறு சொல்

கூத்து என்ற சொல் தொல்காப்பியத்தில் இல்லை. கெடவரல், பண்ணை, விளையாட்டு, நாடகம், நாட்டியம் ஆகிய சொற்கள் தொல்காப்பியத்தில் நாடகத்தைக் குறித்த சொற்கள் ஆகும். அவர் காலத்திற்கும் முந்திய தொன்மைக் காலச் சொற்கள் வேறு சில, கூத்து என்னும் பொருளில் வழக்கத்தில் இருந்தன.

நிலை, ஆட்டு – கூத்தினைக் குறித்த வேறு சொற்கள்!

தொல்காப்பியர் காலத்தில் 'நிலை' என்ற சொல் 'நிலைபெறுதல்' என்ற பொருளில் வழங்கியதும் உண்டு.

திணைமயக் குறுதல் கடிநிலை இலவே (தொல். அகத்.12)
திணைதொறும் மரீஇய திணைநிலைப் பெயரே (தொல். அகத்.20).

இவை தவிர, கூத்து என்ற பொருளிலும் 'நிலை' வழங்கியது.

புறத்திணையியலின் துறைகள் என்ற பெயரில் நிலை, ஆட்டு என்று வரும் சொற்கள் கூத்து அல்லது நாடகம் என்பதைக் குறிக்கும் சொற்களாகும். போருக்குமுன் படைவீரர்கள் பலரும் கூடி நெஞ்சுரத்துடன் 'நின்று' ஆடுவது '*நிலை*'! போர் முடிந்தபின், எதிரிகளை 'அட்ட' வெற்றியைப் பாடி ஆடுவது '**ஆட்டு**'!

'கழல்நிலை'யை நச்சினார்க்கினியர் 'கழல்நிலைக்கூத்து' என்பர். பதிற்றுப்பத்து 52ஆம் பாடல் துறையான 'குரவை நிலை' என்பது **குரவைக் கூத்து** என்பதாகும். குறுந்தொகையில்,

> ***புலிநோக்கு உறழ்நிலை கண்ட*** (குறுந்.328)

என வருவது ***புலிநோக்கு உறழ்கூத்து*** ஆகும்.

'நிலை'யைத் திவாகரம் 'நிலயம்' என்று கூறும்.

> ***நிலயம் நிருத்தல் கூத்தெனப் படுமே*** (திவா.9:191)

திவாகரம் கூறும் நிலயம் (நிலையம்) என்ற சொல்லைத் தமிழ்ப் பரப்பில் மிக அரிதாகவே காண்கிறோம்.

> ***முன்கை வந்த நிலயம்*** (கோ. பு. பதஞ்.34)
> ***ஒருகால் தூக்கி நிலையம் ஒளிர்வித்து*** (கல்லா.85:21)
> ***புறக்கால் மடித்துக் குவித்தெறி நிலையம்*** (கல்லா99:18)
> ***ஆடகத்தியன்று.... மூவகை நிலையத்து ஏழுகரம் நிறீஇ***
> (பண்டா. மும். கோவை.17:14)

இங்கு நிலயம், நிலையம் என்பன கூத்து என்ற பொருளையே குறித்தன. தொல்காப்பியர் கூறும் ***நிலை*** என்பதே, பிற்காலத்தில் ***நிலையம்***, ***நிலயம்*** என்று திரிந்திருக்கிறது என்பது தெளிவு.

> தொல்காப்பியப் புறத்திணையியலில் 'நிலை' என வரும் துறைகள் அனைத்துமே நாடகம் பற்றியனவாகும்!

புறத்திணையியலில் வரும் துடி நிலை, கொற்றவை நிலை, கழல் நிலை முதலாகக் கடைக்கூட்டு நிலை வரையிலும் வரும் '***நிலை***' மற்றும் வெறியாட்டு, பிள்ளையாட்டு என வரும் '**ஆட்டு**' என்பதும் தொல்காப்பியத்தில் நாடகத்தைக் குறித்த பிற சொற்களாகும்.

> நிலை முதலிய சொற்கள் அன்றியும் காந்தள், வள்ளி, வள்ளை, கரந்தை, நொச்சி, அமலை, ஆஞ்சி என்று செடி, கொடி, பூ முதலிய இயற்கைப் பெயர்களாலும் நாடகங்கள் பூடகமாகச் சுட்டப்பட்டன.

தொன்மையான தமிழ் நாடகத்தை அறிய விரும்பும் ஆர்வலர்க்குத் தொல்காப்பியம் தனது வெளிப்படையான விளக்கத்தாலும் பூடகமான குறிப்புக்களாலும் நிறையத் தகவல்களைத் தருகிறது (*Tol.*, by its revealing analyses and cryptic silences, furnishes much materials for a student of Ancient Tamil Drama) என்பார் கா.சிவத்தம்பி.[42] அது உண்மை.

---

42. K.Sivathamby, Drama in Ancient Tamil Society, 1981, P.121.

பழந்தமிழரின் போரைப் பற்றிப் பேசும் புறத்திணையியலிலேயே நாடகங்களைப் பற்றித் தொல்காப்பியர் நிறையப் பேசுகிறார். உரையாசிரியர்கள்வழி- காந்தள், போந்தை, வேம்பு, ஆர், வள்ளி, கழல்நிலை, அமலை என்று ஒருசில கூத்துக்களையே நாம் அறிவோம். உண்மையில் புறத்திணையியலில் 60 நாடகங்கள் துறை என்ற பெயரில் சுட்டப்பட்டுள்ளன. தமிழர் பண்பாட்டில் போர் நிகழ்ச்சிகளுக்கும் நாடகங்களுக்கும் ஒருங்கிணைந்த தொடர்பு இருந்ததை இது உறுதிசெய்யும்!

தமிழ் நாடகம், தொன்மைக் காலத்து வேட்டைப் போர் மற்றும் போர்க்களத்தில் தோன்றியது என்பது ஒருதலை!

தொல்காப்பியம் கூறும் தமிழ் நாடகங்கள்

தொல்காப்பியப் புறத்திணையியலில் உரையாசிரியர்கள் கண்டு கூறிய காந்தள், வள்ளி, கழல்நிலை, வாளோராடும் அமலை எனக் கூத்துகள் மிகச் சிலவே. ஆனால், புறத்திணையியலில் மட்டும் அறுபது கூத்துகள், துறைகள் என்ற பெயரில் ஒளிந்துள்ளன!

தொல்காப்பியப் புறத்திணையியல் பற்றி நமக்கு என்ன தெரியும்?

ஏழு புறத்திணைகளையும் அவற்றின் துறைகளையும் விளக்குவது புறத்திணையியல். அவை ஏழனுள் வெட்சி, வஞ்சி, உழிஞை, தும்பை என்ற நான்கும் தமிழர்களின் போர் வகைகள் ஆகும். வாகை என்பது தாவில் கொள்கைத் தத்தம் கூற்றைப் பாகுபட மிகுதிப்படுத்தல். பார்ப்பனர், அரசர், வாணிகர், வேளாளர், அறிவர், தாபதர், பொருநர் (போர்வீரர்) என அரசர் உள்ளிட்ட பொதுமக்கள், பொருள் வளத்தாலும் தரத்தாலும் தத்தம் தகுதியை மிகுதிப் படுத்துதல் வாகையாகும். 'நில்லா உலகம் புல்லிய நெறித்தே' என்பது காஞ்சி ஒழுக்கம். அரசரைப் பாடிப் பரவலும் புகழ்ச்சியும் பாடாண் திணை ஆகும். இப்படி நிறையச் சொல்லலாம்.

புறத்திணையியலில் புதிய செய்திகள்

புறத்திணையியல் இமயம் முதல் குமரி வரையிலும் வாழ்ந்த பழந்தமிழரின் போர் வகைகள், கருத்தாக்கம், கலைகள் முதலான வாழ்வியல் வரலாற்றினை நுண்மைச் சுருக்கமாகக் கூறுகிறது.

வெட்சி, வஞ்சி, உழிஞை, தும்பை என்னும் நான்கு போர்களும் வேறு வேறு காலங்களில் ஒன்றன்பின் ஒன்றாகத் தோன்றின!

30,000 ஆண்டுகட்கு முன் தோன்றியது வெட்சிப் போர். அது தோன்றி 20,000 ஆண்டுக் காலம் வேறு வகைப் போரே இல்லை!

வெட்சிப்போர் மட்டுமே வழக்கத்தில் இருந்துவந்த தமிழகத்தில், 10,000 ஆண்டுகட்கு முன்புதான் வஞ்சிப்போர் வந்தது! வஞ்சிப் போர் வளர வளர, வெட்சிப்போர் கொஞ்சங் கொஞ்சமாக அருகிப் போய்ச் சங்ககாலத்திற்கு முன்பே வழக்கிழந்து போனது. சங்கப்பாடலில் வெட்சிப்போரைத் தேடினால், கிடைத்தல் அரிது! உழிஞைப் போர், வழக்கத்திற்கு வந்தது சுமார் 6,000 ஆண்டுகட்கு முன்னால்தான். தானை என்ற காலாட் படை மட்டுமே இருந்த தமிழர்களிடம் யானைப்படை வழக்கத்திற்கு வந்தது, கோட்டைக் கதவுகளைத் தகர்த்த உழிஞைப் போர்க் காலத்தில்தான்.

கைபர் கணவாய் வழியாக இந்தியாவிற்குள் வந்த ஆரியர்கள் தமிழரோடு கலந்த காலத்திற்குப்பின், இன்றைக்குச் சுமார் 4,000 ஆண்டுகட்குமுன் தோன்றிய போரே தும்பைப்போர். தானை, யானை, குதிரை என்ற முப்படையும் தும்பைப் போர்க் காலத்தில் உண்டு. தேர்ப்படை அப்போது இல்லை!

ஆரியரின் ஆதிக்க வெறியில் சிதறுண்ட தமிழர் தத்தம் தகுதியை மிகுதிப்படுத்திய வாகை ஒழுக்கம், சுமார் 3,500 ஆண்டுகளுக்கு முன் தோன்றியது. அக்காலத்தில் நடந்த போர்களில், குதிரைகள் பூட்டிய தேர்ப்படையும் வழக்கத்திற்கு வந்துவிட்டது!

நிலையாமை என்னும் காஞ்சித் தத்துவம் உருவானது சுமார் 3,000 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் எனலாம். அதற்கு அணுக்கமான சற்றே பிற்காலத்தில் பாடாண் ஒழுக்கம் வந்தது.

– இப்படி வெட்சி, வஞ்சி, உழிஞை, தும்பை, வாகை, காஞ்சி, பாடாண் என்னும் ஏழு திணைகளும் தோன்றிய காலங்களைக் கணித்துக் காலவாரியாக நிரல்படுத்த முடியும். இதற்குத் தமிழர் வரலாற்றில் போலவே. புறத்திணையியலிலும் தடயங்கள் உண்டு!

புறத்திணை இலக்கணம் திறப்படக் கிளப்போம்!

புறத்திணை இலக்கணத்தைத் திறப்படத் தெள்ளிதின் புரிதலுக்கு, அகத்திணை மருங்கில் ஐயமறத் தெளிவு பெறுதல் வேண்டும்.

> ***அகத்திணை மருங்கின் அரில்தப உணர்ந்தோர்***
> ***புறத்திணை இலக்கணம் திறப்படக் கிளப்பின்*** (தொல். புறத்.1)

'அகத்திணை மருங்கில் அரில்தப உணர்தல்' என்றால் என்ன?– இதை முதலில் உணர்தல் வேண்டும். அகத்திணை என்றால் என்ன? வரலாற்று அடிப்படையில் காலவரிசையில் தோன்றிய அகத்திணை ஏழின் வைப்புமுறை யாது? முதலிய அகத்திணை மருங்கின் செய்திகள் அனைத்திலும் ஐயமறத் தெளிவு பெறுவதே அகத்திணை மருங்கில் அரில்தப உணர்தல் ஆகும்.

அகத்திணை என்றால் என்ன? ஒன்றி உயர்ந்த பாலது ஆணையில் ஆணும் பெண்ணும் கூடி அவரவர் நெஞ்சகம் உணரும் மெல்லிய காதல் முதலான பாலியல் ஒழுக்கங்கள் அகம்; வன்மையான ஏனைய எல்லாம் புறம் என்று எளிய விளக்கம் கூறலாம்.

அகத்திணை ஏழின் வரிசை வைப்புமுறை என்ன?

வெட்சி, வஞ்சி, உழிஞை, தும்பை, வாகை, காஞ்சி, பாடாண் எனப் புறத்திணைகள் ஏழின் வரிசைமுறை புறத்திணையியலில் தெளிவாகத் தெரிவதைப்போல, அகத்திணை ஏழின் வரிசை முறையை அகத்திணையியல் தெளிவாகச் சொல்லவில்லை!

அகத்திணையியலின் முதலிரு நூற்பாக்களின்வழி, இளம்பூரணர் 1.கைக்கிளை, 2.முல்லை, 3.குறிஞ்சி, 4.பாலை, 5.மருதம், 6.நெய்தல், 7.பெருந்திணை என அகம் ஏழையும் வரிசைப்படுத்துவார். இந்த வரிசை முறை சரியா? நேரியதா? என்பது ஆய்வுக்கு உரியது.

மக்கள் நுதலிய அகன் ஐந்திணைகளையும் வெளிப்படப் பெயர் சுட்டாமல் **நடுவண் ஐந்திணை** என்பார் தொல்காப்பியர். இது ஏனெனில், அன்று அகத்திணை ஏழின் வைப்புமுறையில் மட்டும் அன்றி, அகன் ஐந்திணை வைப்புமுறையிலும் ஒருவகைக் குழப்பம் நிலவியதே இதற்குக் காரணம் எனலாம். 'மாயோன் மேய காடுறை உலகமும்' எனத் தொடங்கும் நூற்பாவில்,

முல்லை குறிஞ்சி மருதம் நெய்தல்எனச்
சொல்லிய முறையால் சொல்லவும் படுமே (தொல். அகத்.5)

என்பதால், 1. முல்லை, 2. குறிஞ்சி, 3. பாலை, 4. மருதம், 5. நெய்தல் என்று முல்லையை முதலில் வைத்துச் சொல்லும் வழக்கம், தொல்காப்பியர் காலத்தில் இருந்திருப்பது தெரிய வருகிறது.

"சொல்லிய முறையால் சொல்லவும் படும் என்றதனான், இம் முறையன்றிச் சொல்லவும் படும் என்று கொள்க" என்பார் இளம்பூரணர். நச்சினார்க்கினியரும், "உம்மை எதிர்மறையாகலின், இம்முறையன்றிச் சொல்லவும் படுமென்பது பொருளாயிற்று" என்பார். 'சொல்லிய முறையால்' என்பது, 'சொல்வழக்கில் திரிந்த முறை இது; நேரிய முறை என்பது வேறாகும்' என்றே பொருள் தொனிக்கிறது. அல்லது, இந்தச் சொல்லிய முறை, ***இசைவாணர் சொல்லிய முறை! (பண்வரிசையில் முல்லையாழே முதலில் வரும்)***. காலவரிசையின் அடிப்படையில் கூறும் சரியான வரிசை முறை வேறு உண்டு. அதனைப் பின்னர்க் கூறுதும் என்ற கருத்திலேயே தொல்காப்பியர் இவ்வாறு குறித்தனர் என்று கருதலாம்.

இதன்பின், பெரும்பொழுது, சிறுபொழுது கூறும் நூற்பாவில், தொல்காப்பியர் முல்லைக்குரிய பொழுதுகளை முதலில் கூறிக் குறிஞ்சிக்கு உரியவற்றை அடுத்துக் கூறுகிறார். உரிப்பொருள் சுட்டும் நூற்பாவில், குறிஞ்சியின் உரிப்பொருளான புணர்தலை முதலில் வைத்துள்ளார். அவ்வாறாயின், ஐந்திணை வரிசைமுறை யாது? முல்லை, குறிஞ்சி... என்று முல்லையை முதலில் கூறுவதா? குறிஞ்சி, முல்லை... என்று குறிஞ்சியை முதலில் வைப்பதா?

எது சரி? எப்படி சரி? தொல்காப்பிய அகத்திணையியலில் இது ஒரு குழப்பமான புதிராக உள்ளது.

இந்தப் புதிரைப் புறத்திணையியல் அவிழ்க்கிறது! புறத்திணையியலின் தொடக்கத்தில்,

வெட்சி தானே குறிஞ்சியது புறனே

என்று குறிஞ்சியை முதலில் கூறி, அதன் பின்னர் வரும் மாட்டேற்று நூற்பாக்கள்,

வஞ்சி தானே முல்லையது புறனே
உழிஞை தானே மருதத்துப் புறனே
தும்பை தானே நெய்தலது புறனே
வாகை தானே பாலையது புறனே
காஞ்சி தானே பெருந்திணைப் புறனே
பாடாண் பகுதி கைக்கிளைப் புறனே

என்று வந்துள்ள வரிசை முறையை நோக்க, அகத்திணையின் வரிசை முறைமை குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை, பெருந்திணை, கைக்கிளை என்பதே சரியாக இருக்க வேண்டும் என்பது தெள்ளத் தெளிவாகிறது.

கைக்கிளை முதலாப் பெருந்திணை இறுவாய்
முற்படக் கிளந்த எழுதிணை என்ப (தொல். அகத்.1)

என்ற நூற்பாவின் திணை வைப்புமுறையில் பிழை இருக்கிறது. இதில் 'என்ப' என்பதனால், தொல்காப்பியர் காலத்தில் வேறுசில இலக்கணக்காரர்களும் இருந்து, அவர்கள் அகத்திணை வைப்பு முறையில் முறைதவறுதலாகச் சொல்லிய முறையையே இப்படி பதிவுசெய்தார் எனலாம். அத்தகைய 'சொல்லிய முறை'யோரின் கருத்தை உடைத்து 1.குறிஞ்சி, 2.முல்லை, 3.மருதம், 4.நெய்தல், 5.பாலை, 6.பெருந்திணை, 7.கைக்கிளை என்ற வரிசையில் கூறுவதே காலவரிசையிலான நேரிய முறை (Chronological Order) என்று ஆசிரியர் புறத்திணையியலில் தெளிவாகக் கூறிவிடுகிறார். இதனை 'மயக்கமின்றி உணரவேண்டும்' என்ற கருத்திலேயே, முதல் நூற்பா முதலடியிலேயே '***அரில்தப உணர்ந்தோர்*** என்றார்.

அகத்திணை மருங்கில் அரில்தப உணர்ந்தோர்
புறத்திணை இலக்கணம் திறப்படக் கிளப்பின்
வெட்சி தானே குறிஞ்சியது புறனே (தொல். புறத்.1)

இது தொல்காப்பியர் காலத்தில் குதர்க்கம் செய்த இலக்கணக் காரர்களுக்கும் உரக்க முழங்கியது ஆகும்.

"தமிழரின் தொடக்கம் யாதோ ஒரு மலையிடம் எனத் தெரிகின்றது. தமிழர் பெரிய வெள்ளப் பெருக்குத் தொடர்பாக வும் மலையையே கொண்டனர்"[43] என்று நசி.கந்தையா பிள்ளை கூறுவர். மனித குல வரலாறு கூறும் மார்க்சியவாதிகள், குரங்கிலிருந்து மனிதன் தோன்றி, நீண்ட காலமாகவே முதலில் வாழ்ந்த இடம் மலை என்று கூறுவர்.[44] இதனால் குறிஞ்சியை முதலில் வைத்துக் கூறும் அகத்திணை வரிசை முறையே, வரலாற்று அடிப்படையில் சரியானது என்பது தெளிவாகும்.

---

43. ந.சி.கந்தையா பிள்ளை, ஆரியர்-தமிழர் கலப்பு, 1946, ப.4.
44. எஸ்.ஏ.பெருமாள், மனிதகுல வரலாறு, 2001, ப.57.

தமிழர்குல வரலாறு, குறிஞ்சியை முதல் நிலமாகக்கொண்டே தொடங்கியது என்பதற்குப் புறத்திணையியலே சான்றாகும்.

தொல்தமிழர் வரலாறு – நுண்மைச் சுருக்கமாக

புறத்திணையியலின் திணைகள், துறைகள் இவற்றைத் தெளிவாக உணர்வதற்கு ஆதித் தமிழர் முதலாகத் தமிழ் மக்களின் வரலாறு அறிதல் மிகத் தேவையான ஒன்றாகும். விரிந்து பரந்து கிடக்கும் தமிழர் வரலாற்றினை நுண்மைச் சுருக்கமாகப் புறத்திணையியல் கூறுகிறது என்பதே உண்மை.

முதன்முதலாகத் தோன்றிய மக்களினம் தமிழினம் ஆகும். தமிழர் இந்திய மண் முழுவதும், அதைக் கடந்தும் பரவி வாழ்ந்தனர். இது மானிடவியலார் கருத்து. அதன் அடிப்படையில் டாக்டர் கே.கே.பிள்ளை அவர்கள்,

> தென்னிந்தியாவிற்குத் தெற்கில் அமைந்திருந்த லெமூரியாவிற் றான் முதன்முதல் மக்களினம் தோன்றிற்று எனவும், அவ் வினமே தமிழ்நாட்டின் ஆதிகுடிகள் எனவும் லெமூரியக் கொள்கையினர் கருதுவர். ... ... லெமூரியாக் கண்டம் இருந்ததற்கும், அந்தக் கண்டத்தில் வாழ்ந்த ஆதி மக்கள் வழி வந்தவர்களே தமிழர்கள் என்பதற்கும் மேலே கொடுத்த சான்றுகள் ஆதரவாகக் காட்டப்படுகின்றன[45]

என்று விளக்கிய கருத்தினையும் அவ் ஆதித் தமிழ்மக்கள் இமயம் முதல் குமரி வரையிலும் பரவி வாழ்ந்ததற்கான வரலாற்றுச் சான்றுகளையும் சென்ற இயலில் கண்டோம். அவ்வரலாற்றின் அடிப்படையில் புறத்திணையியலினை இனி ஆராய்வோம்.

புறத்திணையியலில் தமிழர் வரலாறு

தொல்காப்பியப் புறத்திணையியலில், மேற்சுட்டிய வரலாற்றின் தடயங்கள் இலைமறை காயாக உண்டு. **வரலாற்று விழிப்புணர்வு இன்மையால் அதனை உரையாசிரியர்கள் சொல்லவில்லை.** ஒரு குறிப்பிட்ட போரில் குதிரைப்படை கூறப்படுகிறதென்றால், அது குதிரையைத் தமிழர்க்கு அறிமுகப்படுத்திய ஆரியர் கலந்துவிட்ட காலம் என்பதை நாம் உய்த்துணர வேண்டும். குதிரைகள் பூட்டிய தேர்ப்படை, அடுத்த திணையில் வருகிறதென்றால், முன்னதினும் அது வளர்ச்சியடைந்த காலம் என்றும் உய்த்தறிதல் வேண்டும்.

எதிரியின் முழுமுதல் அரணம் முற்றலும் கோடலும் உழிஞைப் போர்! 'தொல்லெயிற்று இவர்தலும்' என்று கோட்டைகளைத் தகர்த்த செயலுக்கு வலிய யானைகள் பயன்பட்டிருக்கும். எனவே யானைப்படை,

45. கே.கே.பிள்ளை, தமிழக வரலாறு மக்களும் பண்பாடும், 2008, ப.28.

வளர்ச்சியடைந்த உழிஞைப் போரின் பிற்காலத்திலேனும் பயன்பாட்டிற்கு வந்திருக்கும் என்று ஊகித்தறிதல் தக்கது.

காட்டு யானைகளை வசக்கி அவற்றை யானைப் படைக்குப் பழக்கிய செய்தி பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் இல்லை. தமிழர்க்கு அத்திறன் ஆரியர்களாலேயே வந்திருக்க வேண்டும். இவ்வாறு கருதுதற்கு ஒரு சான்று கிடைத்துள்ளது.

ஆரியர் பழக்கி வைத்துள்ள தங்களின் பிடிகளை வைத்தே காட்டில் வாழும் புதிய பெரிய களிறுகளை வசக்கிப் பிடிப்பதில் வல்லவர்களாக விளங்கினர். இச் செய்தியைப் பரணர் ஓர் உவமைவழித் தருகிறார்.

தாரும் தானையும் பற்றி ஆரியர்
பிடிபயின்று தரூஉம் பெருங்களிறு போல (அகம்.276)

இதனால், உழிஞைப் போர்க் காலத்தின் ஒரு வளர்ச்சிநிலைக் கட்டத்தில், ஆரியர் பாரதத்திற்குள் வந்துவிட்டனர் என்று கருத இடமுண்டு.

ஆரிய வேதங்களில் தஸ்யுக்கள், தாசுக்கள், கிருஷ்ணர் (கருப்பர்) என வருவன எல்லாம் சிந்துவெளியில் வாழ்ந்த தமிழர்களைக் குறித்த பெயர்கள் என்றறிதல் வேண்டும். பி.டி.எஸ்.ஐயங்கார் முதலிய அறிஞர்கள் எழுதிய ஆங்கில நூல்கள் (Life in ancient India, Stone age in India, Vedic Hymns) பலவற்றின் அடிப்படையில், நசிகந்தையாபிள்ளை **ஆரிய வேதங்கள்** என்ற நூலில், திராவிடர் (தாசுக்கள்) பற்றி வேதங்கள் கூறுவதாகத் தரும் ஒரு செய்தி இது:

> தாசுக்கள் மிகவும் செல்வம் உடையவர்களாகவும், சமவெளி களிலும் மலைகளிலும் நிலமுடையவர்களாகவும் இருந்தனர். அவர்கள் பொன் அணிகளை அணிந்தனர். அவர்களுக்குப் பல கோட்டைகள் இருந்தன. தாசுக்கள் பொன், வெள்ளி, இரும்பு முதலியவைகளால் அமைத்த கோட்டைகளில் வாழ்ந்தார்கள். இந்திரன் தேவதாசர்களாகிய ஆரியருக்காகத் தாசுக்களின் நூறு கற்கோட்டைகளை அழித்தான். அக்கினி அவனுக்குத் துணை யாகத் தாசுக்களின் பட்டினங்களை எரித்தான்.[46]

பழந்தமிழர் வரலாற்றில் இதனையும் மனத்துட்கொண்டு இனி, புறத்திணையியல் தரும் தமிழ் இனத்தின் *திணை வரலாற்றை* – தமிழரின் நாகரிய (ஒழுக்க) வரலாற்றை – தமிழர் குல வரலாற்றை ஆழ்ந்த கவனத்துடன் அணுக வேண்டும். புறத்திணையியல் தரும் செய்திகளை ஊன்றிக் கவனித்தால், புதிய புதிய உண்மைகள் பல வெளிச்சத்திற்கு வரும்.

தமிழ்க் குலத்தின் முதல் அகத்திணை – குறிஞ்சி! ஆதித் தமிழரின் முதல் போர் – வெட்சி!

---

46. ந.சி.கந்தையா பிள்ளை, ஆரிய வேதங்கள், 1947, ப.39.

வெட்சி என்பது ஆநிரை கவர்தல். அதாவது, ஆடு மாடுகளைப் போரிட்டுப் பறித்தல். ஆநிரைகள் மட்டுமே சொத்தாக இருந்த தொன்மை வேட்டைச் சமூகத்தில் (பழைய கற்காலத்தில்) தமிழ் மக்களிடம் வழக்கத்தில் இருந்த போர்தான் வெட்சி!

உலகில் குரங்கு மனிதனிலிருந்து கற்கால மனிதன் தோன்றி 35,000 ஆண்டுகள் ஆயின என்பர்.[47] இதனால், சுமார் *30,000 **ஆண்டுகட்கு முன்னிருந்தே வெட்சித் திணைக் காலம் தொடங்குகிறது எனலாம்***. மனிதனின் முதல் வாழ்விடம் மலை! தமிழன் ஓர் ஆயமாக – சமுதாயமாகக் கூடியது மலையில். அது மலைவாழ் வேட்டைச் சமூகம்! தலைவன்-தலைவி புணர்ந்து மகிழ்ந்ததும் மலையில்தான்! காதல் மலர்ந்த நிலத்தின் சிறந்த மலரான 'குறிஞ்சி' என்பதே அந்த அக ஒழுக்கத்திற்கும் பெயரானது.

உணவுக்காக ஒவ்வொரு நாளும் அலைந்து வேட்டையாடுவதில் இடர்ப்பாடுகண்ட தமிழனுக்கு ஒரேநாளில் நிறைய ஆநிரைகளை வேட்டையாடினால், காதலியோடு கூடிக் களித்தபடி அவற்றைப் பலநாள் உண்ணலாமே என்ற 'சேமிப்புச் சிந்தனை' பிறந்தது. உண்டதுபோக மிஞ்சிய ஆநிரைகளை வளர்த்தான். ஆநிரை சொத்தானது! சொத்து என்று வந்ததும், ஓர் ஆயத்தாரின் உடைமையை அடுத்த ஆயத்தார் பறிப்பது என்பதும் உருவானது. தமிழினத்தின் முதல் போர் ஆநிரை கவர்தல். அதுவே வெட்சி! ஆணும் பெண்ணும் காதலில் புணர்ந்த *குறிஞ்சி* என்ற அக ஒழுக்கம் தோன்றிய அதே நிலத்தில்தான், குறிஞ்சியின் இணை ஒழுக்கமாக ***வெட்சி*** என்ற புற ஒழுக்கமும் தோன்றியது! இந்த விரிவான திணை வரலாற்றையே தொல்காப்பியர் மிக நுணுகிய நுண்மைச் சுருக்கமாக,

வெட்சி தானே குறிஞ்சியது புறனே (தொல். புறத்.1)

என்றார். இதற்கு உரையாசிரியர்கள் தரும் விளக்கம் இலக்கணப் பொருளாக இல்லை.

மாட்டேற்று நூற்பாக்கள் ஏழும் திணை வரலாற்றுப் பதிவுகள்! அவை ஏழும் உரையாசிரியர்களுக்குப் புரியாத புதிர்கள்! அவர்கள் வலிந்து கூறும் பொருத்தமற்ற உரைகளைப் புறந்தள்ளுவதே தக்கது.

இரண்டாவது அகத்திணை – முல்லை! இரண்டாவது போர் – வஞ்சி!

ஆநிரைகள் சொத்தானது முதலாக, அவற்றை மேய்த்தலும் தமிழரின் தொழிலானது. மேய்ச்சல்நிலம் தேடிக் காட்டுக்குக் குடிபெயர்ந்தனர். மேய்த்தலின்போது, நீர்வளமுள்ள நிலத்தில் பயிர்வளர்க்கும் உழவினைப் படிப்படியாகக் கற்றறிந்தனர்!

உணவெனப் படுவது நிலத்தொடு நீரே!
நீரும் நிலனும் புணரியோர் ஈண்டு
உடம்பும் உயிரும் படைத்திசி னோரே! *(புறம்18)*

---

47. எஸ்.ஏ.பெருமாள், மனிதகுல வரலாறு, 2001, ப.55.

நிலத்தின் இரகசியம் மனிதனுக்குப் புரிந்தது! மண் மனிதகுலத்தின் மகத்துவமிக்க சொத்தானது. கூடவே, மண்ணைப் பறிக்கும் போரும் உருவானது. 'எஞ்சா மண்நசை' காரணமான போரே வஞ்சிப்போர்! வளமிக்க நிலத்தைக் கவரும் வஞ்சிப்போர் உலகில் இன்றுவரை நிலைத்துவிட்டது. நிலம் சொத்தான நிலவுடைமைச் சமூகத்தில் அரசு உருவானது. அரசின் வாரிசு முறைப்படுத்தும் திருமணம் (*கற்பு*), அரசனின் மனைவியைப் பிற ஆடவர் குறுகா அருங்கடி வரைப்பில் (*அந்தப்புரத்தில்*) பாதுகாத்தல், அரசன் பிரிந்த காலங்களில் அரசி (*தலைவி*), கற்போடு ஆற்றி 'இருத்தல்' முதலான ஒழுக்க முறைகள் தோன்றின.

முல்லை சான்ற கற்பு (அகம்.274, நற்.142, சிறுபாண்.30.)

என்று தலைவிக்குக் ***கற்புடன் 'இருத்தல்'*** என்னும் *முல்லை* அக ஒழுக்கம் வரையறுக்கப்பட்ட அதே காலத்தில்தான், அதன் புற ஒழுக்கமான ***வஞ்சிப் போர்*** உருவானது. இதைத்தான்,

வஞ்சி தானே முல்லையது புறனே (தொல். புறத்.6)

என்று சுருங்கச் சொன்னார் தொல்காப்பியர்.

உழவுத்தொழில் கண்டறியப்பட்டது பத்தாயிரம் ஆண்டுகட்கு முன் என்பர்.[48] ***10,000 ஆண்டுகட்கு முன்னிருந்தே வஞ்சிப் போர்க் காலம் தொடங்குகிறது.*** அதற்குமுன் இருந்த ஒரே போர் வெட்சி!

மூன்றாவது அகத்திணை—மருதம்! மூன்றாவது போர்— உழிஞை!

ஆற்றங்கரைக் காடுகள் வயல்களாகச் 'செய்'யப்பட்டன. உழவுத் தொழிலின் இடையே ஓய்வுக் காலத்தில், இசையும் நாடகமும் வளர்ந்தன. 'பண்' பிறந்த நிலமான வயல், 'பணை' எனப்பட்டது. பாணர், விறலியரின் பாடல் ஆடல்களால் பரத்தைமை ஒழுக்கம் பரவலானது. பரத்தைமையால் இல்வாழ்க்கையில் ஊடல் உருவானது. ஊடல்தீர்க்கும் வாயில்களுள்-***கூத்தர்கள், நாடகம்வழி நல்லறம் புகட்டித் 'தொல்லவை உரைத்தல்...' எனப் பல்லாற்றானும் ஊடல் தணித்தனர்.*** (தொல். கற்.27).

மனிதனின் தேடலில் பொன்னும் மணியும் கிடைத்தன. அவை மனிதகுலத்தின் மூன்றாவது சொத்து! ***தமிழர் தங்கத்தை அறிந்தது இன்றைக்கு 6,000 ஆண்டுகட்குமுன் எனக் கருதலாம்.*** பொன்னும் மணியும் திரட்டிய அரசன் அவற்றை எதிரிகளிடமிருந்து பாதுகாக்கவே கோட்டை நாகரிகம் தோன்றியது. அதனெதிர் செல்வம் நிரம்பிய முழுமுதல் அரணம் முற்றலும் கோடலும் என உழிஞைப்போர் உருவானது! ***ஊடல் உரிப்பொருளான மருதம்*** என்ற அக ஒழுக்கம் தோன்றிய காலத்தில், அதன் புற ஒழுக்கமாக ***உழிஞை*** பிறந்தது. இத் திணை வரலாற்றையே சுருக்கமாக,

உழிஞை தானே மருதத்துப் புறனே (தொல். புறத்.9)

என்றார் தொல்காப்பியர்.

---

48. மு.பழநியப்பன், வரலாற்றுக்கு முன் வையகம், 1986, ப.122

நான்காவது அகத்திணை – நெய்தல்! நான்காவது போர் – தும்பை!

குதிரைப்படை தமிழ்நாட்டின் வழக்கிற்கு வந்த காலம் இது! குதிரை, பாரத மண்ணின் விலங்கு அன்று. சங்க காலம் வரை நிமிர்பரிப் புரவிகள்,.மேலை நாடுகளிலிருந்தே கடல்வழியாகத் தமிழகம் வந்தன. குதிரை, தமிழகத்தில் இறக்குமதியான விலங்கு!

நீரின் வந்த நிமிர்பரிப் புரவி (பட்டினப்.185)

ஆதியில் குதிரையைத் தமிழர்களுக்கு அறிமுகம் செய்தவர்கள் ஆரியர்கள் ஆவர். (பழைய ஈரானில் வாழ்ந்தவர்களே ஆரியர்).

> ஆரியர்கள் கைபர் கணவாய் வழியாகச் சிந்துசமவெளிக்கு வந்து தமிழருடன் கலந்த காலம் கி.மு. 2,500 என்பர். இதனால், சுமார் 4,000 ஆண்டுகளுக்கு முன்னிருந்தே தும்பைப் போர்க் காலம் தொடங்குகிறது என்று கணிக்கலாம்.

ஆரியர் இந்தியாவிற்குள் வந்து தமிழரோடு கலந்தும் போரிட்டும் வந்த காலத்தில் உருவான போரே தும்பை. இதுகாறும் ஆநிரை, வளமான நிலம், பொன் முதலிய பொருட்கள் என்று இவற்றைப் பறிக்கும் நோக்கத்தில் – சொத்துக் காரணமாக உருவான போர், சொத்தை மறந்து **யார் வலியவர் பார்க்கலாமா?...** என்ற செருக்கில், மைந்து பொருளாக உருவானதே தும்பை ஆகும்.

மைந்து பொருளாக வந்த வேந்தனைச்
சென்றுதலை யழிக்கும் சிறப்பிற் றென்ப (தொல். புறத்.15)

இதில், மைந்து பொருளாக **'வந்த வேந்தன்'** என்பதற்கு, தமிழரை அழிக்க **'வந்த (வேற்றின)வேந்தன்'** என்றும் பொருள்கொள்ளலாம். சென்று அவரது செருக்கினை அழித்தல் என்னும் தன்மானம் ததும்பிய உணர்ச்சி, தும்பைப் போரில் இருக்கும். பொருளாசை, மண்ணாசை, பொன்னாசை என்ற இழிவான காரணங்களால் வெட்சி, வஞ்சி, உழிஞை என்னும் போர்கள் இருக்க, **தும்பைப் போர் மட்டும்தான், நல்ல பாடம்கற்பிக்க வந்த தன்மானப் போர்!**

வம்புச் சண்டைக்குப் போவதில்லை;
வந்த சண்டையை விடுவதில்லை!

என்ற நியாயம் தும்பையில் உண்டு. மானம் பெரிதென எழுந்து, தருக்கிவந்தோரின் தலையை அழிப்பதே தும்பையாம்!

தும்பைப் போர்வழக்கில் இருமருங்கும் கணக்கிலடங்கா மறவரை உள்ளடக்கிய பெரும்படையோடு போர்செய்ய நேர்ந்ததால், அது பெரும்பாலும் பரந்த வெளியான கடல்கரைகளில் நடந்தது.

அதே காலத்தில் கடலோரங்களில் வாழ்ந்த தமிழின மக்களில் தலைவன் கடல்போர், கடல் வாணிகம் அல்லது மீன்பிடித்தல் காரணமாகக் கடலுக்குள் சென்றால் அவன் திரும்பி வரும்வரை இரங்கல் (மனம் உருகுதல்) உணர்வுடன் தலைவி அருள் வேண்டி இறைஞ்சுதல் அன்றைய

ஒழுக்கமாக நிலைபெற்றது. **இரங்கல் உரிப்பொருளான நெய்தல்** என்ற அக ஒழுக்கம் உருவான காலத்தில் தோன்றிய போரே **தும்பை!** இதையே தொல்காப்பியர்,

> ***தும்பை தானே நெய்தலது புறனே*** (தொல். புறத்.14)

என்றார் நுண்மைச் சுருக்கமாக.

ஐந்தாவது அகத்திணை – பாலை! ஐந்தாவது புறத்திணை – வாகை!

ரிக்வேதத்தில் 'தஸ்யுக்கள்' எனப்பட்ட தமிழர்கள் சிந்துவெளியில் ஆரியர்களால் கி.மு.1500இல் தோற்கடிக்கப்பட்டனர்.[49] இமயத்தை வட எல்லையாகக் கொண்டிருந்த தமிழர், தெற்கே சிறுகச்சிறுக வேங்கடம்வரை விரட்டப்பட்டனர். வலிய குதிரைப்படையை உடைய ஆரியர் படையெடுப்பால், வடநாட்டில் இருந்த தமிழர் வாழிடம் இழந்து வறுமையுற்றனர்! பொருள் தேடல் முதலிய காரணங்களால் தலைவன் தேயம் கடந்து சென்றான். தலைவி பிரிந்து வாழ்ந்தாள். வறட்சியாலுற்ற பிரிவு பாலை எனப்பட்டது. பாலையை வாகைசூடும் முயற்சிகள் எழுந்தன. ***தாவில் கொள்கைத் தத்தம் கூற்றைப் பாகுபட மிகுதிப் படுத்தல்*** – பொருள் வளத்தாலும் தரத்தாலும் மக்கள் தத்தம் தகுதியை மிகுதிப்படுத்தலே வாகை!

> *தாவில் கொள்கைத் தத்தம் கூற்றைப்*
> *பாகுபட மிகுதிப் படுத்தல் என்ப* (தொல். புறத்.19)

பார்ப்பன வாகை, அரச வாகை, வாணிக வாகை, வேளாண் வாகை, அறிவன் வாகை, தாபத வாகை, பொருநர் (*போர்வீரர்*) வாகை என அரசர் உள்ளிட்ட மக்கள் பற்றிய வாகை ஏழாகும். வறட்சியும் பிரிவும் எனப் **பாலை** உருவானபோது, அதனெதிர், தத்தம் தகுதியை மிகுதிப்படுத்தும் **வாகை** உருவானது. இதையே,

> ***வாகை தானே பாலையது புறனே*** (தொல். புறத்.18)

என்றார் தொல்காப்பியர்.

ஆறாவது அகத்திணை – பெருந்திணை! ஆறாவது புறத்திணை – காஞ்சி!

பெருந்திணை என்பது ஒவ்வாக் கூட்டம் என்றும், கைக்கிளை என்பது ஒருதலைக் காமம் என்றும் உரையாசிரியர்கள் கூறும் கருத்தை ஒதுக்கி வைத்துவிட்டு, இவை இரண்டையும் தொல்காப்பியர்வழிக் கசடறப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

ஒத்த காதல் இல்லாத ஒருதலைக் காமமே பெருந்திணையும் கைக்கிளையும்! இரண்டிற்கும் வேறுபாடு யாதெனில், பருவத்திற்கு வந்த ஒருத்தியை – அவளது விருப்பம் இன்றி – ஒருவன் வலிந்து கூடுவது பெருந்திணை; பாலியல் உணர்ச்சியே இல்லாத சின்னஞ் சிறுமியரோடும் ஒருவன் காம உணர்வு கொள்வது கைக்கிளை! ***பெருந்திணை என்பது***

---

49. **சனல் இடமருகு (தமிழில் த.அமலா), வேதங்கள்: ஓர் ஆய்வு, 1997, ப.16.**

பாலியல் வன்முறை (Sexual violence); கைக்கிளை என்பது பாலியல் வக்கிரம் (Sexual perversion).

மனிதகுல வரலாற்றில், வளத்தாலும் வலிமைச் செருக்காலும் உருவான ஒரு மனவெழுச்சியே பெருந்திணை ஆகும். ஒருத்தியின் காதலைப் பெறாத ஒருவன் ஊரறிய மடலேறி அவளுக்குப் பழி ஏற்படுத்தி வலிந்து மணக்க முயலும் மடல்திறம் (Black mail), தனக்கு இளமையுணர்வு தீர்ந்த நிலையிலும் ஒருத்தியைப் பாலியலாகத் துன்புறுத்தல், பிறன்மனைமீது தேறுதல்ஒழிந்த காமத்து மிகுதியில் வேட்கையுறல், ஒருத்திமீது மிக்ககாமத்து வன்புணர்ச்சியை நாடுதல் என்னும் நான்கும் பெருந்திணைக் குறிப்பு என்பர்.

ஏறிய மடல்திறம் இளமை தீர்திறம்
தேறுதல் ஒழிந்த காமத்து மிகுதிறம்
மிக்க காமத்து மிடலொடு தொகைஇச்
செப்பிய நான்கும் பெருந்திணைக் குறிப்பே (தொல். அகத்.51)

இப் பாலியல் வன்முறைகள் உருவாகிப் பெருவழக்கான காலத்தில், அதன் எதிராக – உலகின் இன்பங்கள் யாவும் நிலையற்றவை – '*நில்லா உலகம் புல்லிய நெறித்தே*' என்னும் காஞ்சித் தத்துவமும் உருவானது. இதைத்தான் நுண்மைச் சுருக்கமாக,

காஞ்சி தானே பெருந்திணைப் புறனே (தொல். புறத்.22)

என்றார் தொல்காப்பியர்.

கடைநிலை அகத்திணை – கைக்கிளை! ஏழாவது புறத்திணை – பாடாண்!

காமஞ் சாலா இளமையோள்வயின் ஏமஞ் சாலாத சில செய்கை செய்தும் பேசியும் எதிர்வினை பெறாதவன், காம உணர்வில் தனக்குத் தானே சொல்லி இன்புறல் கைக்கிளை என்பர்.

காமஞ் சாலா இளமையோள் வயின்
ஏமஞ் சாலா இடும்பை எய்தி
நன்மையும் தீமையும் என்றிரு திறத்தால்
தன்னொடும் அவளொடும் தருக்கிய புணர்த்துச்
சொல்லெதிர் பெறாஅன் சொல்லி இன்புறல்
புல்லித் தோன்றும் கைக்கிளைக் குறிப்பே (தொல். அகத்.50)

'காமஞ் சாலா இளமையோள் வயின்' என்னும் நூற்பாவோடு 'குழவி மருங்கினும் கிழவ தாகும்' என்ற நூற்பாவைக் கொண்டு கூட்ட வேண்டும். பருவ வேட்கை இல்லாத மகளிரோடு மட்டுமன்றி, பருவத்திற்கே வராத சிறுமியர் (குழவி) மருங்கினும் காமம் கொள்வது கைக்கிளை என்பது இதன் பொருள். இந்நூற்பா நச்சினார்க்கினியர் கருதுவதுபோல் பிள்ளைத்தமிழ் பற்றியதன்று. *குழவி மருங்கினும்* என்பதற்குக் *காமஞ் சாலாச் சிறாரிடத்தும்* என்பது சோமசுந்தர பாரதியார் உரை. சிறுமியர்மீது காமங்கொள்ளும் பாலியல் வக்கிரம், பண்டைய அரசர் மாட்டு மிகுந்திருந்தது. பிற்கால உலா

இலக்கியங்களில் பேதை, பெதும்பைச் சிறுமியரும் தம்மீது காதல் கொள்வதுபோல் கற்பனையில் திளைத்த அரசர்கள், தம் அவைக்களப் புலவர்களை அவ்வாறே பாடவைத்து மகிழ்ந்தது இதற்குச் சான்று.

அழகிய சிறுமியரை மன்னர்கள் தம் அந்தப்புரங்களில் நிரப்பினர். இளமகளிர் உடனுறைவதால், ஒரு முதியோனின் ஆயுள் நீளும் என்ற மூடநம்பிக்கை இக்காலத்தில் உண்டு. இது அக்காலத்தும் இருந்திருக்கலாம். கைக்கிளையால் உற்ற இழிவினை, அரசர் தம் போர்வீரரின் அறுவகைத் திறன், புரைதீர் காதல் முதலான பிற பெருமைகளால் ஈடுசெய்தனர். அரசரைப் 'பரவலும் புகழ்ச்சியும்' பாடாண் (பாடு+ஆண் = ஆண்டானைப் பாடு) ஆயிற்று. அதையே நுண்மைச் சுருக்கமாகத் தொல்காப்பியர்,

பாடாண் பகுதி கைக்கிளைப் புறனே (தொல். புறத்.25)

என்றார்.

தொல்தமிழர் வரலாற்றுச் சுருக்கம் ஆழமாகச் சிந்திக்கற்பாலது. இனி, புறத்திணையியல் தரும் நாடக வகைகளைக் காண்போம்.

புறத்திணையியலில் தமிழ் நாடகங்கள்

புறத்திணையியலின் ஒவ்வொரு திணையிலும் உள்ள துறைகள் என்ற பெயரில் புதைந்து ஒளிரும் அவ்வக் காலத்து நாடகங்களை இனித் தெளிவுற வெளிப்படுத்துவோம்.

I. வெட்சித்திணைக் காலத்து நாடகங்கள்

வெட்சித் திணையின் துறைகளாகச் சொல்லப்படுவனவற்றுள் கூத்து, நாடகம் என்று கருதத்தக்கன மொத்தம் பதினைந்து.

'*படையியங்கு அரவம்*' எனத் தொடங்கும் நூற்பாவின் துறைகள் பதினான்கும் வேய், ஊர்கொலை, ஆகோள் என வெட்சிப்போர்த் தொடர்பான செயல்கள் ஆகும்; கூத்து என எதுவும் இல்லை.

அதனை அடுத்துத் துடி நிலை, கொற்றவை நிலை என்னும் இரண்டு துறைகளை மட்டும் ஒரு நூற்பாவாக அமைத்துள்ளார் தொல்காப்பியர். அதன் பின்னும், '*வெறியறி சிறப்பின்*' என்று தொடங்கும் நூற்பாவில் எழுமூன்று துறைத்தே என 21 துறைகள் கூறுகிறார். அவை இருபத்தொன்றில் கூத்து, நாடகம் என்று கருதத்தக்கனவாகப் பல உள்ளன. இங்கே ஒரு கேள்வி எழுகிறது–

21 துறைகள் கூறும் நூற்பாவில், முற்சொன்ன துடி நிலை, கொற்றவை நிலை இரண்டையும் சேர்த்து மொத்தம் 23 துறைகள் எனக் கூட்டி ஒரே நூற்பாவாக ஏன் சொல்லவில்லை?– ஏன் எனில்,

> துடி நிலை, கொற்றவை நிலை என்னும் இரண்டும் வெட்சிப் போருக்கும் முந்திய வெகு தொன்மையான வேட்டைச் சமூகத்துக் கூத்துச் செயல்கள் என்பதாலேயே ஆகும். இவை இரண்டும் ஆதியில் இருந்த தனிமனித ஆட்டங்கள் எனக் கருதலாம்.

1. துடி நிலை

ஆதித் தமிழ்க் குடியினர் துடியர். பாடலிலும் ஆடலிலும் வல்ல கலைஞர் இவர்கள். ஆதியில் துடியர்கள் ஆட்டக் கலைஞர்களாக விளங்கினர். சங்க காலத்தில் துடியர் இனத்துச் சிறுவர்களும் பாடவல்ல கலைஞராக இருந்த செய்தியை அறிகிறோம்.

சிறாஅஅர் துடியர் பாடுவல் மகாஅஅர் (புறம்.291)

துடி என்பது மிகத் தொன்மையான இசைக்கருவி. வேட்டைச் சமூகத்தில் விலங்குகளை ஓட்டிக் கலைத்து வேட்டையாடுவதற்கு உதவிய இசைக்கருவி அது. துடியை இயக்கிய பழங்குடியினர் 'துடியர்' எனப்பட்டனர். சங்க காலம் வரையிலும் 'துடியர்' என்ற தொல்தமிழ்க் குடியினர் பேசப்பட்டுள்ளனர்.

துடியன் பாணன் பறையன் கடம்பன்என்று
இந்நான்கு அல்லது குடியும் இல்லை (புறம்.335)

என்ற புறநானூற்றுப் பாட்டில் பழங்குடியினர் வரிசையில் முதல் குடியினராகச் சொல்லப்படுபவர் துடியர்! இவர்களே ஆதிக் கால வேட்டைச் சமூகத்துப் பழங்குடித் தமிழ்மக்கள் ஆவர்.

இந்நான்கு பழங்குடியினரும் நாடகக்கலையோடு தொடர்புடைய மக்கள். **துடியர்** என்ற ஆதிக் கூத்துக்கலைஞரே, தடாரி என்ற உடுக்கையை அடித்துப் பாடும் *பொருநர்* எனப் பின்னர் மாறினர். **பாணர்** என்பார், விறலியரைச் சேர்த்து நாடகம் நடத்தினர். இன்றுள்ள **அருந்ததியர்** என்ற செருப்புத் தைக்கும் தொழிலாளர் பாணரின் எச்சம் எனக் கருதலாம். முழவுப் பறையை இயக்கும் **கூத்தர்** என்பாரையே **பறையர்** என்றனர். **கடம்பர்** என்பார் இன்று கிராமங்களில் **குடும்பன்** என்று அழைக்கப்படும் **பள்ளர்** ஆவார்.

பழைய நால்வேறு குடியினருள் துடியரே மூத்தவர். தொன்மை வேட்டைச் சமூகத்தின் துடியும் மிகத் தொன்மையானது ஆகும்.

துடியின் ஓசை கடுமையானதாக இருக்கும். நெஞ்சில் அச்சத்தை மூட்டி மிரள வைக்கும். இதனால், **கடுந்துடி** (பெரும்பாண்.124), **வல்வாய்க் கடுந்துடி** (அகம்.261) என்று இது வருணிக்கப்படும். வில்லோர் குடியிருப்பான குறும்பில் எப்போதும் இத் துடியின் வல்லோசை ஒலித்துக் கொண்டே இருக்கும்.

வில்லோர் குறும்பில் ததும்பும்
வல்வாய்க் கடுந்துடிப் பாணியும் கேட்டே (அகம்.261)

இதன் வல்லோசையைக் கேட்ட விலங்குகள் வெருண்டு சிதறி ஓடி மயங்கும். அது வேட்டுவர்க்கு வேட்டையை மிக எளிதாக்கும். வேட்டை மறம் கடைக்கூட்டிய தம் துடிக்கு வில்லோர் நன்றி கூறுவாராகத் துடியைச் சிறப்பித்து ஆடிய கூத்தே துடிநிலை.

மறம் கடைக்கூட்டிய துடிநிலை (தொல். புறத்.4)

துடிநிலைக்குக் குடிநிலை என்றும் பாடபேதம் உண்டு. முதல் நான்கு குடிமக்களும் இசை, நாடகங்களில் திறனுள்ளவர்களாக இன்றும் விளங்கக் காணலாம். ஆதிக் குடியினர் ஆடிய பழங்கூத்து, **குடிநிலை** எனப்பட்டது எனக் கொண்டால், இப்பாடமும் ஏற்கத்தக்கதே.

இது ஆதியில் தனிமனித ஆட்டமாகத்தான் தொடங்கியிருக்கும். வெறியாட்டயர்ந்த காந்தள் என்ற கூத்து முதலாகவே பலரும் கூடி ஆடும் கூட்டு நடனம் உருவானது.

2. கொற்றவை நிலை

வெற்றியை – கொற்றத்தை – பாடி ஆடிய கூத்து ***கொற்றக் கூத்து!*** அதுவே, *கொற்றவை நிலை* எனச் சமயச் சடங்கான கூத்தானது.

கொற்ற நிலை என்பதே இதன் பழைய பெயராதல் வேண்டும். வேட்டையில் அடுத்தடுத்து வெற்றி கிட்டியதைக் கொண்டாடிய கூத்து *கொற்ற நிலை* (வெற்றிக் கூத்து) எனப்பட்டது எனலாம். வஞ்சித் திணைக் காலத்தில் 'கொற்ற வள்ளை' என்றொரு கூத்து இருந்ததைப் போல, ஆதியில் வேட்டைச் சமூகக் காலத்தில் வெற்றிக் கூத்து என்ற பொருளில் ***கொற்ற நிலை*** என்ற கூத்து இருந்திருக்கலாம். தாய் வழிபாடு, கொற்றவை வழிபாடாக மாறி வளர்ந்த பிற்காலத்தில் ***கொற்ற நிலை*** என்ற வெற்றிக் கூத்து, ***சிறந்த கொற்றவை நிலை*** (தொல். புறத்.4) என மாறியது.

> *மறம் கடைக்கூட்டிய துடிநிலை* என்ற நூற்பாவை அடுத்து வரும் *வெறியறி சிறப்பின் வெவ்வாய் வேலன்* எனத் தொடங்கும் நெடிய நூற்பாவில் தனியே கூறும் 21 துறைகளுமே பழைய கூத்துகள் என்று கருதலாம். அவை வெட்சிப் போர்த் தொடர்பான கூத்துக்களாக இருந்த காரணத்தாலேயே இவற்றைத் தனித்து ஒரு நூற்பாவாக அமைத்தார் தொல்காப்பியர் எனத் தெரிகிறது. போந்தை, வேம்பு, ஆர் என்னும் மூன்று வேறுபட்ட பூக்களை அணிந்த முப்பெரும் காலாட் படைகள் ஆதி வெட்சிப் போரில் இருந்திருக்கின்றன. அப்படி இருந்த வழக்காறே பின்னர் மூவேந்தர் என்ற முப்பிரிவுக்கு வித்திட்டிருக்க வேண்டும். சேரர், சோழர், பாண்டியர் என்ற பெயர்களை இந்நூற்பா வெளிப்படச் சுட்டாததால், வெட்சித் திணைக் காலத்திற்குப்பின், ஏறத்தாழ வஞ்சித் திணைக் காலத்திலேயே சேரர், சோழர், பாண்டியர் என்ற மூவேந்தர் நிலைபெற்றிருக்க வேண்டும் என்று தெரிகிறது. அந்தப் பிரிவுக்கு வித்திட்ட தளம், வெட்சியில் மூவகைப் பூக்குழுவினர் இருந்த தானைப் படையிலேயே அமைந்தது என அறிகிறோம்.
>
> அம் மாபெரும் தானையர் மலைந்த பூக்களைப் புகழ்ந்து பாடி ஆடிய கூத்துகள் அக்காலத்தில் இருந்தன என்ற குறிப்பு இங்கே தெரிகிறது. நச்சினார்க்கினியர் இதற்கு உரையெழுதும்போது, "அவரவர் பூச்சூடி ஆடுவர் என்பதூஉம்" என்றும், "ஆசிரியர் வெறிக்கூத்திற்கும் வள்ளிக் கூத்திற்கும் இடையே இதனை வைத்தார் இக்கருத்தானே என்றுணர்க" என்றும் கூறுவதால் போந்தை, வேம்பு, ஆர் என்பன கூத்தின் பெயர்களே என்று கருதலாம். **இளம்பூரணரும் நச்சினார்க்கினியரும் வெட்சிப் போரும் அதன் துறைகளும் தொல்காப்பியர் காலத்திலும் நிகழ்ந்த செயல்களாகவே கருதி உரையெழுதினர்.** அஃதற்றாம். வெட்சி வெகு தொன்மைக் காலத்து நிகழ்வு. தொல்காப்பியர் காலத்தில் அதன்

எச்சங்கள் ஒருசில இருந்திருக்கலாம். மூத்தோர் செவிவழிக் கேட்டுப் பெற்ற கேள்வி ஞானத்தை வைத்தே தொல்காப்பியர் வெட்சியின் இலக்கணம் செய்தார் என்றே படுகிறது. இது மேலாய்வுக்கு உரியது. *வெறியறி சிறப்பின் வெவ்வாய் வேலன்* என்ற நூற்பாவில் ஐயமின்றிக் கூத்தென்று தெரிவனவற்றை மட்டும் இங்குத் தொகுத்துரைப்போம்.

3. காந்தள்

நிமிர்ந்த விரல்களைப் போன்ற இதழ்களின் அடிப்பகுதி மஞ்சள் நிறமாகவும் மேற்பகுதி எரியும் நெருப்புப்போல் சிவந்தும் மலர்ந்த பூ செங்காந்தள் ஆகும். குறிஞ்சிப்பாட்டில் 99 மலர்களின் பெயர்களைப் பட்டியலிடும் கபிலர் முதலாவதாக,

வள்ளிதழ் ஒண்செங்காந்தள்... (குறிஞ்சிப்.61-62)

என்று தொடங்குவார். ***தமிழ்ப் பூக்களில் முதல் பூ காந்தள்!***[50]

பலரும் கூடி ஆடிய ***தமிழரின் முதல் கூடியாட்டம் காந்தள்!*** போரில் முனைவதற்கு முன், மறவர் தமக்குள் போர் வெறியை ஏற்படுத்திக் கொள்ளும் ஒரு முன்தயாரிப்புப் பயிற்சியாக வெறிக் கூத்தான காந்தள் கூத்து நடந்திருக்கிறது. போர்வெறி ஏற்றும் பயிற்சிக் குழுவின் தலைவன் வேலன். ஆதித் தமிழ்க் குடியினரான துடியரின் வழிவந்தவனே வேலன் ஆவான். ***துடியன் கையது வேலே*** (புறம்.285) என்பதன்வழி, வேலை எப்போதும் கையில் வைத்திருக்கும் வழக்கம் கொண்ட ***துடியனே வேலன் எனப்பட்டான்*** என்பதை அறியலாம். அவன் வேலைத் தன் கையில் ஏந்திப் பாடி முன்னியக்க, போர்வீரர்கள் அவனைப் பின்தொடர்ந்து வெறியாட்டு ஆடுவர். இதனால் மறவரிடையே போர் வெறி சிறந்து கிளம்பும்! இதையே,

வெறியறி சிறப்பின் வெவ்வாய் வேலன்
வெறியாட்டு அயர்ந்த காந்தளும் (தொல். புறத்.5)

என்றார் ஆசிரியர். ***வெறியறி சிறப்பின்*** என்றது வெறியுணர்வை மறவர்க்குப் புகட்டலில் வல்லவனான என்பது பொருள். அவன் வாயிலிருந்து வரும் பாடல்வரிகள் உயிர்ப்பலி வாங்கும் வெறியை உசுப்பிச் சூடேற்றும் வெம்மையுடையனவாக இருக்கும். அதனால் ***வெவ்வாய்*** என்றார். போர்மறவர் அனைவரும் ஒருங்கு கூடி வெறி வந்து ஆடியதால், ***வெறியாட்டு அயர்ந்த*** என்றார்.

வெறியறி சிறப்பின் வேலன் ஆடிய 'காந்தள்' என்ற **வேத்தியல் கூத்தே, வேலன் வெறியயர் களத்து** (அகம்.114) மலர்கள் தூவி, ***மறிக்குரல் அறுத்து*** (குறுந்.263) ***வேலன் வெறியாட்டு*** எனச் சங்க காலத்தில் ஆடிய பொதுவியல் கூத்தாக மாறியது!

சங்ககால வேலனின் வெறியாட்டு, சமயச் சடங்கான பொதுவியல் கூத்து. வெட்சிக் காலத்து வெறியாட்டு, வீரம் கொப்பளிக்க வேந்தர்க்கு வெற்றி தரும் நோக்கத்தில் ஆடிய வேத்தியல் கூத்து!

---

50. உலகத் தமிழ்ச் செம்மொழி மாநாடு சிறப்பு மலர் (2010) ப.440இல் காந்தள் மலரின் வண்ணப்படம் இடம்பெற்றிருப்பதைக் காணலாம்.

கூத்தைத் தொடங்கி வைக்கும் வேலனை ஆதிக் கட்டியங்காரன் என்று கருதலாம். **வேலன் கையில் வேலை ஏந்தி ஆடிய மரபே, பின்னர்க் கட்டியங்காரன் கோலை ஏந்தி ஆடும் மரபுக்கு வித்திட்டது.** சங்ககாலக் கட்டியங்காரன் கையில் கரிய கோல் வைத்திருந்தான்.

மதலை மாக்கோல் கைவலந் தமின்என்று (புறம்.152)

பிற்காலக் கட்டியங்காரர்கள் கையில் கோலுக்குப் பதிலாக வாள் ஏந்தி வருவதும் உண்டு. *புரிசைக் கண்ணப்பத் தம்பிரான்* குழுவின் தெருக்கூத்தில் கட்டியங்காரன் கையில் கம்பு வைத்திருப்பதில்லை; அட்டையால் செய்த வாள் வைத்திருப்பதே வழக்கம்.

4. போந்தை

போந்தை என்பது பனை. இங்கே பனம்பூவைக் குறித்தது. வெட்சி மறவர் படைக்குள்ளே, பனம்பூச் சூடிய மறவர் தானை என்று தனியே ஒரு பிரிவு இருந்தது. இதுபோன்றே வேப்பம்பூச் சூடிய மறவர் தானை, ஆத்திப்பூச் சூடிய மறவர் தானை என்ற தனித்த பிரிவுகளும் இருந்தன. இவை மூன்றும் ஒருங்குகூடி வெறியறி சிறப்பின் வெவ்வாய் வேலன் தலைமையில் வெறியாட்டு ஆடிய பின்னர், போந்தைப்பூத் தானையர் தனித்துப் போந்தைப் பூவைப் புகழ்ந்து ஆடிய கூத்து *போந்தை* (தொல். புறத்.5) எனப்பட்டது.

5. வேம்பு

வேப்பம்பூத் தானையர் தம் வேப்பம் பூவைப் புகழ்ந்து தனியே பாடி ஆடிய கூத்து *வேம்பு* (தொல். புறத்.5) எனப்பட்டது.

6. ஆர்

ஆத்திப்பூத் தானையர் தனிக் குழுவினராகத் தம் ஆத்திப் பூவைப் புகழ்ந்து பாடி ஆடிய கூத்து *ஆர்* (தொல். புறத்.5) எனப்பட்டது.

7. வள்ளி

வள்ளி என்ற சொல் முருகனின் தேவி வள்ளியைக் குறித்ததன்று. வள்ளி என்றது வள்ளிக்கொடியின் வள்ளிப் பூவை. வள்ளிக்கூத்து *வாடா வள்ளி* (தொல். புறத்.5) எனப்பட்டது.

வள்ளி என்றது வள்ளிப்பூவோடு வள்ளிக் கிழங்கையும் குறித்து, இக்கூத்திற்குப் பெயராகி இருக்கலாம். வள்ளிக் கிழங்கு பசியைத் தணிப்பதோடு வலிமை தரும் மருத்துவக் குணமும் உடையது. பாரி வள்ளலின் பறம்பு மலையில் உழவர் உழாமலேயே நான்கு பயனுடைத்து என்று கபிலர் பட்டியலிடும்போது மூங்கில்நெல், பலா, வள்ளி, தேன் என்ற வரிசையில் மூன்றாவது இடத்தில்,

மூன்றே
கொழுங்கொடி வள்ளிக் கிழங்குவீழ்க் கும்மே (புறம்.109)

என்று வள்ளியைப் புகழ்வார். வள்ளலைப் போல வயிற்றுப்பசி ஆற்றும் பண்பால், காரணப் பெயராக இதனை **வள்ளி** என்றனர். போர் மறவர் போருக்குப் போவதற்குமுன் வள்ளிக் கிழங்கை உண்டு சென்றால் வெகு நேரம் பசி தாங்கும்; மலம் இறுகும்; அயராது போர் உடற்ற வள்ளிக் கிழங்கு உதவும். அதற்கு நன்றி தெரிவிக்கும் முகத்தான், வீரர்கள் வள்ளியைப் புகழ்ந்து பாடி ஆடும் கூத்து, வள்ளி எனப்பட்டது எனக் கருதலாம்.

வள்ளிப் பூவின் பெயரில் இருந்த கூத்து, 'வாடா வள்ளி' என்று புலவர்களால் சுட்டப்பட்டது. சங்க காலத்திலும் இக்கூத்து வழக்கத்தில் இருந்துள்ளது.

வாடா வள்ளியின் வளம்பல தரூஉம்
நாடுபல கழிந்த பின்றை... (பெரும்பாண்.370-371)

வாடாத வள்ளி = வள்ளிக்கூத்து. வள்ளிப்பூவினும் வேறுபடுத்த வாடா வள்ளி என்றனர். வள்ளிக் கூத்தை ஆடினால் நாட்டில் வளம் பெருகும் என்ற நம்பிக்கை நிலவியது. 'வளம்பல தரூஉம்' என்பது இதனைக் காட்டும். வேத்தியலாகப் போர்க்களத்தில் ஆடிய வள்ளிக்கூத்து சங்க காலத்தில் பொதுமக்களின் நம்பிக்கை சார்ந்த பொதுவியல் கூத்தாக மாறியிருந்தது எனத் தெரிகிறது.

இளம்பூரணர், "**வள்ளி என்பது ஒரு கூத்து**"[51] என்று மட்டுமே கூறியிருக்க, நச்சினார்க்கினியர், "**அஃது இழிந்தோர் காணும் கூத்து; இது பெண்பாற்குப் பெருவரவிற்று**"[52] என்று விதந்து உரைப்பார். நச்சினார்க்கினியர் காலத்தில் பெண்களே பெருவழக்கில் வள்ளிக் கூத்தை ஆடியிருக்கலாம். முருகனின் தேவி வள்ளியைப் போலக் குறத்தி வேடம் புனைந்த மகளிர், உரையாசிரியர் காலத்தில் ஆடிய வள்ளி என்பது வேறு. தொல்காப்பியர் கூறும் வள்ளி வேறு. இது ஆடவர் ஆடிய கூத்தாகும். மேலும், **இது போர்க்களம் சார்ந்தது. இதனைப் பெண்பாற்குப் பெருவரவிற்று என்றது தவறு.**

பெண்கள் ஆடிய வள்ளிக் கூத்து, சிலப்பதிகார உரையால் தெரிய வருகிறது. அடியார்க்குநல்லார் வள்ளிக்கூத்து பற்றிய ஒரு பழைய வெண்பாவைத் தருகிறார்.

மண்டமர் அட்ட மறவர் குழாத்திடைக்
கண்ட முருகனும் கண்களித்தான் – பண்டே
குறமகள் வள்ளிதன் கோலங்கொண்(டு) ஆடப்
பிறமகள் நோற்றாள் பெரிது[53]

இதனால், அமர்க்களத்தில் எதிரிகளைக் கொன்று குவித்த மறவர் கூட்டத்தின் இடையே, முருகன் கண்டு களிக்கும்படி வள்ளியின்

---

51. க.வெள்ளைவாரணன் ஆய்வுரை, தொல்காப்பியம் புறத்திணையியல் உரைவளம், 2001, ப.53.
52. நச்சி. (உரை ஆ.), மேலது, ப.57.
53. அடியார்க்கு நல்லார் உரைமேற்கோள், எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், 1950, ப.325.

குறக்கோலம் தாங்கி ஒருத்தி ஆடினாள். அப்படி ஆடும் வாய்ப்பு கிடைப்பது, நோன்று பெறுதற்கரிய பேறு என்ற நம்பிக்கை நிலவியதைப் *பிறமகள் நோற்றாள் பெரிது* என்பதால் அறியலாம்.

தொல்காப்பியர் காலத்தில், போர் வெற்றி ஒன்றே கருதி, வீரர்கள் ஆடிய வள்ளிக்கூத்து, சங்க காலத்தில் வளம்பல தரும் வள்ளி என்று நம்பிக்கை சார்ந்த கூத்தாக மாறி, உரையாசிரியர்களின் காலத்தில், முருகக்கடவுளின் தேவி வள்ளிபோல வேடமிட்டு முருகனை மகிழ்விக்க மகளிர் ஆடிய கூத்தாக மாறியது. எனினும், அந்த வெண்பாவின் முதலடி *மண்டமர் அட்ட மறவர் குழாத்திடை* என்று தொடங்குவதால், இது பழைய போர்க்கள ஆட்டத்தின் எச்சமே என்ற உண்மையை உணர்த்திவிடுகிறது!

8. கழல் நிலை

கழல் என்பது போர்வீரர் அணியும் காலணி. பெண்களுக்குச் சிலம்புபோல ஆடவர்க்குக் கழல்! மகளிர் நடக்கும்போது, சிலம்பு உள்ளிருக்கும் பரல்களால் ஒலி எழுப்பும். அதேபோலக் கழலும் ஒலிக்கும். ஆனால் சிலம்புபோல் மெல்லிய ஒலியாக இராமல் கழலொலி மூளையைப் பிறாண்டும் வல்லிய ஒலியாக இருக்கும். இக்காலப் பட்டாளத்து வீரரின் இலாடம் அடித்த 'பூட்ஸ்'போல அது எழுப்பும் ஒலியே போர்வெறியை உருவாக்கும். எதிரியைக் கொல்லவும் வெல்லவும் கழலொலி துணைசெய்யும்.

வயவர் ஏத்திய ஓடாக் கழல்நிலை (தொல். புறத்.5) என்பர் தொல்காப்பியர். இதன் உரையில், "வீரரால் புகழப்பட்ட கெடாத கழல்நிலை" என்பார் இளம்பூரணர். நச்சினார்க்கினியர், "முன்பு கழல்கால்யாத்த வீரர் மழலைப் பருவத்தான் ஒருவன், களத்திடை ஓடாது நின்றமை கண்டு அவனைப் புகழ்ந்து அவற்குக் கட்டிய கழனிலைக்கூத்து. ஓடாமையாற் கட்டின கழல், ஏத்திய நிலையாற் கட்டின கழல். இது வள்ளிப்பின் வைத்தலின் இருபாலரும் ஆடுதல் கொள்க. கொடி முதலியன அவனை வியந்து கொடுத்தல் அத்துறைப் பகுதியாம்" என்பர். அவர் தம் கருத்திற்குச் சான்றாக எந்தவொரு பாடலையும் காட்டவில்லை.

கழல்நிலை என்றது கழல் கூத்து என்று அறிகிறோம். வெற்றிக்குத் துணைநின்ற கழலுக்கு நன்றி தெரிவித்துப் பாடி ஆடிய கூத்து இது. வெட்சித்திணைக் காலத்தில் இது, ஆடவர் மட்டுமே ஆடும் போர்க்கள ஆட்டமாக இருந்தது.

9. உன்ன நிலை

உன்னம் என்றது நிமித்தம் கூறும் ஒரு மரம் (இலவ மரம் என்பர்). திருந்திய சிறகுகளையும் வளைந்த வாயையும் உடைய பருந்து இம்மரத்தில் அமர்ந்து இளைப்பாறும் என்று புறநானூறு கூறும். இதனால், இது உயரமாக வளரக்கூடிய மரம் என அறியலாம்.

திருந்துசிறை வளைவாய்ப் பருந்திருந்து உயவும்
உன்ன மரத்து... (புறம்.3).

கலக்கத்தோடு இருக்கும் உன்னமரம். அதனுடைய கவடு அழகுறக் கிளைத்திருக்கும் என்று பதிற்றுப்பத்து வருணிக்கும்.

அலந்தலை உன்னத்து அங்கவடு பொருந்தி (பதிற்.23)

போருக்குமுன், உன்ன மரத்திடம் போய் நிமித்தம் கேட்பது நம் முன்னோர் வழக்கம். தெய்வத்தைத் தொழுது நிமித்தம் கேட்டு மறுநாள் சென்று பார்த்தால் அது, அரசனுக்குக் குறைவருமாயின் வாடுதலையும் ஆக்கம் உண்டாயின் தழைத்தலையும் காட்டும்.

புன்கால் உன்னம் சாய, தெண்கண்
வறிதுகூட்டு அரியல் இரவலர்த் தடுப்ப (பதிற்.40)

உன்னம் சாய (வாட), கள்ளுண்டு வெறியேறி வெற்றிதர வேண்டி ஆடினர். உன்ன நிலை என்பது உன்னக் கூத்து. போருக்குமுன் ஒரு நன்னிமித்தமாக இக்கூத்தை ஆடுவர். உன்ன மரமாக இரண்டு வீரர்கள் கைபரப்பி நிற்க, உன்ன மரத்தின் எதிரே ஒரு குழுவினராகப் பலரும் பாடியாடி நிமித்தம் கேட்பதாக நடிப்பர். உன்னமரமாக நடிப்பவரது பக்கம், இன்னும் பல வீரர்கள் சேர்ந்து கைகளைச் செழிப்பாகத் தழைத்த நிலை காட்டி ஆடுவார்கள். அது கண்டு, நமக்கு வெற்றி உண்டு என்ற நன்னிமித்தம் கேட்டதாகப் படைவீரர் மகிழ்ந்து ஆரவாரித்துப் போருக்குக் கிளம்புவர்.

ஓடா, உடல்வேந் தடுக்கிய உன்னநிலையும் (தொல். புறத்.5)

இக்காலத்தில் மழை பொய்த்துப் பஞ்சம் ஏற்பட்டால் அதைத் தெய்வக் குற்றமாகக் கருதித் திருவிழா எடுத்து வள்ளி திருமணம் நாடகம் போடுவார்கள். அதில் தொடக்கத்தில் விநாயகர் வேடம் தரித்த ஒருவர் வருவார். கோமாளி அவரை வணங்கி, "சாமி. இந்த வருடம் மழை செழிக்குமா?" என்று கேட்க, அதற்கு விநாயகர், "வள்ளி திருமணம் நாடகம் போட்டு முருகனைக் கும்பிடுங்க. மழை அமோகமாய்க் கொட்டும்!" என்று ஆசீர்வதிப்பார். மக்கள் அதைக் கேட்டு மகிழ்ந்து நாடகம் பார்ப்பர். இதைப் போன்றே உன்னநிலை என்ற உன்னக்கூத்து. நிகழ்ந்தது என்று கருதலாம்.

10. பூவை நிலை

பூவை என்பது காயா மரம். காயாம்பூ நீல வண்ணமாக இருக்கும். நீலவண்ணனான மாயோனுக்கு உகந்த மலர் காயாம்பூ. இங்கே பூவை என்றது, உவமை ஆகுபெயராகத் திருமாலைக் குறித்தது. பூவைநிலை என்றால் பூவைக்கூத்து. அதாவது மாயோன் கூத்து!

மாயோன் மேய மன்பெருஞ் சிறப்பின்
தாவா விழுப்புகழ்ப் பூவை நிலையும் (தொல். புறத்.5)

என்பர் தொல்காப்பியர். உன்னநிலை போலவே காயா மரத்திடம் நிமித்தம் கேட்பதும் ஒரு வழக்கு என்பார் இளம்பூரணர். அவரே, "இஃது உரையன்றென்பார், மாயோன் முதலாகிய தேவர்களோடு உவமித்தலே பூவைநிலை என்ப" என்றும் கூறுவார். **மாயோன் மேய** என்றது மாயோனைப் பொருந்திய, உவமையாகப் பொருத்திய என்று

பொருள்படுவதை உணரலாம். அரசனைத் திருமாலோடு பொருத்தி உவமித்து வாழ்த்திப் பாடி ஆடுவது பூவை நிலை என்ற **பூவைக்கூத்து** ஆகும்.

திருவுடை மன்னரைக் காணின்
திருமாலைக் கண்டேனே

என்பார் திருமங்கையாழ்வார். பூவைநிலையை அடியொற்றிக் கூறிய திருமொழி அதுவாகும். மாயோன் மேய காடுறை உலகம், காலம் செல்லச் செல்ல உழவால் தண்பணை நாடாக மாறித் தாவா விழுப்புகழ் பெற்ற நிலை போலத் தம் அரசனின் மன்பெருஞ் சிறப்புக்களைப் பாடி ஆடும் நாடகம் பூவைநிலை ஆகும்.

11. கரந்தை

கரந்தை என்பதும் ஒரு பூ.[54] எருமைப் பெண்கன்றுக் குட்டியின் கருத்த சிறுசிறு காம்புகளைக் கொண்ட - உருண்டு திரண்ட முலையைப் போலக் கரந்தைப் பூவின் தோற்றம் இருக்கும் என்று புறநானூறு வருணிக்கின்றது.

நாகுமுலை யன்ன நறும்பூங் கரந்தை (புறம்.261)

நிரைமீட்டல் கரந்தை என்பது பிற்கால வழக்கு. தொல்காப்பியர் காலத்தில் நிரைமீட்டலும் வெட்சிதான்.

அனைக்குரி மரபின் கரந்தை அன்றியும்
வருதார் தாங்கல் வாள்வாய்த்துக் கவிழ்தல்என்று
இருவகைப்பட்ட பிள்ளை நிலையும் (தொல். புறத்.5)

என்று தொல்காப்பியர் கூறுவதால், வருதார் தாங்கல் பிள்ளை நிலை, வாள்வாய்த்து கவிழ்தல் பிள்ளை நிலை என்பன போலவே கரந்தை என்பதும் ஒரு கூத்தே என்ற பொருள் தொனிப்பதை உணரலாம். வேற்றுப்புலத்து இனக்குழு மக்களால் இழந்த ஆநிரைகளை மீட்டு வரும் செயலை நடித்துக் காட்டி ஆடும் கூத்தே கரந்தை ஆகும்.

12. பிள்ளை நிலை-1 – வருதார் தாங்கல்
13. பிள்ளை நிலை-2 – வாள்வாய்த்துக் கவிழ்தல்

தொல்காப்பியர், ***இருவகைப்பட்ட பிள்ளை நிலையும்*** (தொல். புறத்.5) என்றதனால், பிள்ளை நிலை இருவகைப்படும். இங்குச் சுட்டிய 'பிள்ளை' என்பதற்குரிய பொருளை இளம்பூரணர் கூறவில்லை. நச்சினார்க்கினியரோ, 'மறமக்கள்' என்றார். அரசனின் பிள்ளை போல் உண்மையாய் நடக்கும் மறவரைப் பிள்ளை என்று கூறினர். பிற்காலச் சமத்தானங்களில், ராஜா பெற்ற பிள்ளை எத்தனை உண்மையாக நடப்பாரோ அதுபோல, கணக்கு வழக்கு

54. உலகத் தமிழ்ச் செம்மொழி மாநாடு சிறப்பு மலர் (2010) ப.444இல் கரந்தை மலரின் படம் இடம்பெற்றிருப்பதைக் காணலாம்.

எழுதி அரசரின் நம்பிக்கைக்கு உரியவராக நடக்கும் அதிகாரியைப் பிள்ளைவாள், கணக்குப் பிள்ளை என்று அழைத்தனர். பிள்ளை என்பது சாதிப் பெயரன்று. அது அரசர் அளித்த ஒரு பட்டம். பிள்ளை நிலை என்பதில் வந்துள்ள பிள்ளை என்பதும் அக்கால அரசியல் முறைமையில் இருந்த ஒரு சிறப்பு *மாராயம்* எனலாம்.

பிள்ளை என்னும் மாராயம் பெற்ற உண்மை வீரர்களின் திறன் இரண்டு வகையில் அளக்கப்படும். ஒன்று, வருதார் தாங்கல். மற்றொன்று, வாள்வாய்த்துக் கவிழ்தல்.

'தார்' என்பது, படைக்கு முன்னணியாக நடக்கும் கொடிப்படை. இது தூசிப்படை என்றும் அழைக்கப்படும். தற்கொலைப்படை என்று இவர்களைச் சுட்டினர் பிற்காலச் சோழர் காலத்தார். உயிரைப் பணயம் வைத்து, முன்னணியாக வீறுகொண்டு வரும் படையே தார்ப்படை. எதிர் அரசனின் படையில் முன்னணியில் மூர்க்கமாய் வரும் தார்ப்படையைத் தாங்கி நிறுத்தி வெல்லுதல் ஒரு பாராட்டத்தக்க திறமையாகும். இது **வருதார் தாங்கல்** என்று புகழ்ந்து பாராட்டப்படும்.

இன்னொரு மறத்தன்மையும் புகழ்தற்குரியது. வீறுகொண்டு வரும் தார்ப்படையை மறித்துத் தாக்கும்போது, எதிரிகளின் வாள் உடலைக் கிழிக்க, வீரமரணம் அடைதல் **வாள்வாய்த்துக் கவிழ்தல்** என்று வீரவணக்கத்துடன் புகழப்படும்.

மேற்சுட்டிய இருவகையிலும் திறன் காட்டிய வீரப் பிள்ளைகளின் செயல்களை நாடகமாக நடித்து வீரர்கள்முன் காட்டுவதும் அக்கால வழக்கமாக இருந்தது என்று தெரிகிறது.

14. பிள்ளையாட்டு

'வருதார் தாங்கல்' என்னும் ***பிள்ளை நிலை***, தார்ப்படையை ஒரு வீரன் மறித்துத் தாங்கி நிறுத்திய பெருமையைப் பாராட்டுவது. இதனினும், எதிரியின் வாளைத் தன் மார்பிலே ஏற்றபின்னும் தீரத்தோடு எழுந்து தாக்கி, எதிரியை முறியடித்து வெற்றியோடு திரும்புதல் மேலாம். அவர்க்கு, அரசன் பறைமுழங்க வீரவரவேற்பு அளிப்பதோடு, தன் நாட்டின் ஒரு பகுதியைப் பரிசாக அளித்துப் பெருமை சேர்ப்பதும் உண்டு. அதுதான் பிள்ளையாட்டு!

> ***வாள்மலைந்து எழுந்தோனை மகிழ்ந்து பறைதூங்க***
> ***நாடவர்க்கு அருளிய பிள்ளை யாட்டும்*** (தொல். புறத்.5)

என்றது, அத்தகைய நிகழ்வை ஒரு கூத்தாக ஆடிக்காட்டுவதாம். ஆட்டு என்ற சொல் ஆடல், நாடகம் என்று பொருள்படும்.

15. பெரும்படை வாழ்த்தல்

அரசரை மற்றும் சிறந்தோரை வாழ்த்திப் பாடி ஆடும் கூத்து வாழ்த்தல், வாழ்த்து எனப்படும். பண்டு, வேத்தியல் கூத்துக்களின் பாடுபொருளாக அரசரை வாழ்த்துதலே இருந்தது.

கொடும்பறைக் கோடியர் கடும்புடன் வாழ்த்தும் (மதுரைக்.523)

வென்றிப் பல்புகழ் விறலோடு ஏத்தி (மலைபடு.542-544)

இவை வாழ்த்துக் கூத்து வகையின. வேந்தரை வாழ்த்துவதோடு, வெற்றிக்குக் காரணமான படைமறவரை வாழ்த்திப் பாடிக் கூத்து நிகழ்த்தலும் வேத்தியல் சார்ந்ததாக இருந்தது. வெட்சிப் போரில் வெற்றி ஈட்டித் தந்துவிட்டு வீரமரணம் அடைந்த பெரும்படை மறவர்க்குப் புண்ணிய மலையில் ஏற்ற கல் கண்டு, அதனைப் பெயர்த்து வந்து, முறைப்படி நீர்ப்படை செய்து, நடுகல்லாக நாட்டி, அக்கல்முன் அவ் வீரரை வாழ்த்தி நிகழ்த்திய கூத்தே பெரும்படை வாழ்த்தல்.

காட்சி கால்கோள் நீர்ப்படை நடுகல்
சீர்த்தகு சிறப்பின் பெரும்படை வாழ்த்தல் (தொல். புறத்.5)

பெரும்படை என்பது முதலாகுபெயராகப் படைமறவரைக் குறித்தது. பெரும் என்ற அடை, படைக்கு வந்ததோடு, மறவர்க்கும் அது பொருந்தும். வீரமரணமடைந்த வீரர், பெரிய வீரர் எனக் கருதப்பட்டனர். அவர்கட்கு நடுகல் நாட்டிய இடத்தில் கிடுகு நிரைத்துக் குடிலமைத்து, வீர அடையாளமாக அருகே அரண் போல, வேல் ஊன்றுவதும் வழக்கமாம்.

கிடுகுநிரைத்து எஃகுஊன்றி
நடுகல்லின் அரண்போல (பட்டினப்.78-79)

வெட்சியின் நிரைமீட்டலான கரந்தைப் போரில் வென்று வீரமரணம் அடைந்த வீரனின் மனைவி, தன்தலையை மழித்து மொட்டையடித்துக் கைம்மையுறக் கலங்கி, அணிகலன் களைந்து பொலிவின்றித் தோன்றுவாள் என, அவ்வீரனை வாழ்த்திப் பாடி ஆடுவர். அத்தகைய பாடலுக்கு ஒரு சான்று:

நிரைஇவண் தந்து நடுகல் ஆகிய
வென்வேல் விடலை இன்மையின் புலம்பிக்
கொய்ம்மழித் தலையொடு கைம்மையுறக் கலங்கிய
கழிகலம் மகடூஉ.... (புறம்.261)

பொருது வீழ்ந்த மறவர்க்குக் கல்நடும்போது அதில் அவர் பெயரும் பீடும் எழுதுதல் பழந்தமிழர் மரபாகும்.

விழுத்தொடை மறவர் வில்லிடத் தொலைந்தோர்
எழுத்துடை நடுகல் லன்ன (ஐங்.352)

விழுத்தொடை மறவர் வில்லிட வீழ்ந்தோர்
எழுத்துடை நடுகல்லின் நிழல் வதியும் (அகம்.53)

பெயரும் பீடும் எழுதி அதர்தொறும்
பீலி சூட்டிய பிறங்குநிலை நடுகல் (அகம்.131)

நடுகல்லைத் தொழுது பரவுதல் தமிழர் மரபாக இருந்தது. விடியற் காலையில் நடுகல்லுக்குப் பலியூட்டுதலும் வழக்கம்.

நடுகல் கைதொழுது பரவும் ஒடியாது (புறம்.306)

புடைநடு கல்லின் நாட்பலி ஊட்டி (புறம்.329)

நடுகல்லாகிய மறவர்க்கும் அரசர்க்கும் பீலி சூட்டித் தேறலை மாந்தக் கொடுப்பதும் அக்கால வழக்கமாம்.

நடுகல் பீலி சூட்டி நாரரி
சிறுகலத்து உகுப்பவும் கொள்வன் கொல்லோ (புறம்.232)

வெட்சித் திணைக் காலம் என்பது சுமார் கி.மு. 30,000 தொடங்கி, கி.மு. 8,000 வரை என்று கூறலாம். இந்நீண்ட நெடிய காலத்தில் சில ஆயிரம் ஆண்டுகள் வேட்டையாடி உண்பது என்ற அளவில் கழிய, ஆநிரைகளை உடைமையாகக் கொண்டதன்பின் ஆநிரை கவர்தல் என்ற வெட்சிப் போர் உருவாகிப் பல ஆயிரம் ஆண்டுக் காலம், வெட்சிப் போர் என்ற ஒரே போர் மட்டுமே நிலவியது. அக்காலத்தில் 15 கூத்துகள் தோன்றி, வழக்கில் இருந்தன.

தமிழ் மக்களிடயே கூத்து என்று தோன்றிய தொடக்கக் காலம் என்பதாலும், வெட்சித் திணைக் காலம் சுமார் 20,000 ஆண்டு நீண்ட நெடிய காலம் என்பதாலும் இக்காலப் பகுதியில் தமிழ் நாடகங்கள் நிறையத் தோன்றின என்பது தெரிகிறது.

II. வஞ்சித்திணைக் காலத்து நாடகங்கள்

வஞ்சிப் போர் என்பது நிலத்தைப் பறிக்க எழுந்த போர் ஆகும். நிலம் சொத்தாக உருவானபிறகே – அதாவது நிலவுடைமைச் சமுதாயத்திலேயே நிலத்தைப் பறிக்கும் வஞ்சிப்போர் வந்திருக்க முடியும். 'மண் நசை' (மண்ணாசை) காரணமான போரே வஞ்சி.

எஞ்சா மண்நசை வேந்தனை வேந்தன்
அஞ்சுதகத் தலைச்சென்று அடல்குறித் தன்றே (தொல். புறத்.7)

என்பது இதனை உணர்த்தும்.

நிலத்தின்மீது வேந்தனுக்கு விருப்பம் வந்தது எப்போது? நிலம் விளைச்சலைத் தருவதற்குரிய **பொன் விளையும் பூமி** என்ற உண்மை – உழவுத்தொழில் வழக்கத்திற்கு வந்த பிறகே உறைத்தது! நிலத்தின் பயன்பாட்டை மக்கள் உணர்ந்த பின்னரே, நிலத்தைக் கவரும் வஞ்சிப் போர் வந்திருக்க வேண்டும்.

உழவுத்தொழில் எப்போது கண்டறியப்பட்டது? என்ற கேள்விக்கு விடை தெரிந்தால் வஞ்சிப்போர்க் காலத்தைக் கணித்துவிடலாம்.

பத்தாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன் உழவுத்தொழில் அறியப்பட்டு அது பெருவழக்கிற்கு வந்தது என்று முன்னர்க் கண்டோம். இதனால் வஞ்சிப்போர் வந்தது, 10,000 ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே என்று அறுதியிட்டு உறுதியாகக் கூறலாம்.

வஞ்சிப் போர்க் காலத்தில்தான் அரசு உருவானது. அரசனுக்காக உயிரையும் கொடுக்க வேண்டும் என்ற கருத்தாக்கம் திட்டமிட்டு வளர்க்கப்பட்டது. படைகள் பெருகின. போர் மறவரைக் கவரும் தந்திரங்களில் அரசர் மனம் செலுத்தினர். அரசரின் கொடுத்தல் எய்திய கொடைமையால் போர்மறவர், பகைவர் பலரை அடுத்து ஊர்ந்து அட்ட வெற்றியை ஈட்டினர்! மாராயம் என்னும் சிறப்புச் செய்து திறமையான மறவரைத் தக்கவைக்கும் முயற்சி நடந்தது. இதனால் தம் போர் வீரரிடையே, பகைவரை ஒரு பொருட்டாக நினையாத பேராண் பக்கம் என்னும் வீரச்செருக்கு உருவானது. ஆற்றில் வருவிசைப் புனலைத் தடுத்து நிறுத்தும் கல்லணை போல, வலிமையான எதிரிகளைத் தாங்கி நிறுத்த வல்லமையான மனப் பயிற்சிகள் அளிக்கப்பட்டன. அதனால் பெறும் கொற்றம், அதற்கு வெகுமதியாகப் பெருஞ்சோறு அளித்துப் பெருமைப் படுத்துதல், அழிபடையில் தட்டுத்தடுமாறிய தம் வீரரைத் தழுவிக் கொள்ளுதல் என்னும் உபாயங்களை அரசர்கள் கையாண்டனர். அவற்றை வலியுறுத்தும் வகையில் புதிய நாடகங்கள் தோன்றின.

நாடகக்கலை ஒரு வலிமையான பிரச்சார ஊடகம் என்பதை அரசர்கள் சிறுகச்சிறுக உணரத் தலைப்பட்டனர்.

உணர்ச்சிகளின் அடிப்படையில் இயல்பாக உருவாகாமல் அரசரின் தந்திர உத்திகளில் வலிந்து திணிக்க முயன்றதால், வெட்சிப்போர்க் காலத்தைப் போலன்றி, மிகமிகக் குறைந்த எண்ணிக்கையிலேயே வஞ்சித் திணைக் காலத்தில் நாடகங்கள் தோன்றின.

16. பெருஞ்சோற்று நிலை

பிண்டம் மேய பெருஞ்சோற்று நிலையும் (தொல். புறத்.8)

இளம்பூரணர், "திரட்சி பொருந்தின பெருஞ்சோற்று நிலையும்" என்று இதற்கு உரைகூறுவார். நச்சினார்க்கினியர், "வேந்தன் போர் தலைக்கொண்ட பிற்றை ஞான்று தானே போர் குறித்த படையாளருந் தானும் உடனுண்பான் போல்வதோர் முகமன் செய்தற்குப் பிண்டித்து வைத்த உண்டியைக் கொடுத்தன் மேயின பெருஞ்சோற்று நிலையும்" என்பார். பிண்டம் மேய என்பதற்கு நச்சினார்க்கினியர் பிண்டித்து வைத்த என்றார். பிண்டம் என்பது இறைச்சியையும் குறிக்கும். பிண்டம்மேய பெருஞ்சோறு என்பது ஊன்கறி கலந்த புலவு என்றும் பொருள்படும். அவர் மேலும், "கள்ளும் பாகும் முதலியனவும் அப்பாற்படும்"[55] என்பார். இதனால், போர்வீரர்க்கு அரசன் ஊன்கறி கலந்த புலவுடன் கள்ளும் பாயாசமும் தானே உடனிருந்து பகிர்ந்தளித்துப் பெருஞ்சோற்றுச் சிறப்புச் செய்தான் என்பது தெரிகிறது.

இவ் வழக்காறு, சங்க காலம் வரையிலும் வழக்கத்தில் இருந்தது என்பது பதிற்றுப்பத்தால் தெரியவருகிறது.

உயர்ந்தோன் ஏந்திய அரும்பெறற் பிண்டம்
கருங்கட் பேய்மகள் கைபுடையூஉ நடுங்க

---

55. நச்சர் (உரை ஆ.), க.வெள்ளைவாரணன் (உரைவள ஆசிரியர்), தொல்காப்பியம் புறத்திணையியல் உரைவளம், 2001, ப.104.

நெய்த்தோர் தூஉய நிறைமகிழ் இரும்பலி
எறும்பும் ஊசா இறும்பூது மரபிற்
கருங்கட் காக்கையொடு பருந்திருந்து ஆர
ஓடாப் பூட்கை ஒண்பொறிக் கழற்கால்
பெருஞ்சமந் ததைந்த செருப்புகல் மறவர்
உருமுநிலன் அதிர்க்கும் குரலொடு கொளைபுணர்ந்து
பெருஞ்சோறு உகுத்தற்கு எறியும்
கடுஞ்சின வேந்தேநின் தழங்குகுரல் முரசே. (பதிற்.30)

படை வீரர்க்கு அரசன் தானும் கலந்து பெருஞ்சோறு அளிக்கும் செயலை ஒரு கூத்தாகப் போருக்குப் போவதற்குமுன் வீரர்கள் காண நடத்துவது, வீரரை உற்சாகப்படுத்துவதாக அமையும். அத்தகைய நாடகமே **பெருஞ்சோற்றுக் கூத்து** ஆகும்.

17. கொற்ற வள்ளை

ஓர் அரசனுக்குக் குன்றாத சிறப்பு என்பது அவன் போரில் பெறும் வெற்றி ஆகும். அதனைப் பாடியாடும் கூத்து கொற்றவள்ளை.

குன்றாச் சிறப்பின் கொற்ற வள்ளையும் (தொல். புறத்.8).

இளம்பூரணர், "குறைவுறுதலைச் செய்யாத வென்றிச் சிறப்பினை யுடைய கொற்றவள்ளையும்" என்று கூறுவர். நச்சினார்க்கினியர், "வேந்தனது குறையாத வெற்றிச்சிறப்பினால் பகைவர் நாடழிதற்கு இரங்கித் தோற்றோனை விளங்கக் கூறும் வள்ளைப் பாட்டும்; வள்ளை - உரற்பாட்டு. கொற்றவள்ளை - தோற்ற கொற்றவன் கொடுக்கும் திறை என்று சொல்வாரும் உளர்" என்பர்.

கொற்றவள்ளை என்பது உரல்பாட்டாக மாறியது சங்ககாலத்தில். சங்க கால மகளிர் தினையைக் குற்றும்போது பாடும் உரல்பாட்டு இசைபடு வள்ளை எனப்பட்டது.

தினைகுறு மகளிர் இசைபடு வள்ளையும் (மலைபடு.342)

என்பது இதனைக் காட்டும் சான்றாகும்.

தொடக்கத்தில் வள்ளியைப் போல, வள்ளையும் ஒரு கூத்தாகவே இருந்தது. ஆதியில் போர்க்கள வெற்றியைப் பாடி வீரர்கள் கூடி ஆடும் கூத்தாக இருந்ததாலேயே இதனைக் 'கொற்ற வள்ளை' என்றனர். முன்னர் ஆடவர் ஆடிய கூத்து, பின்னர் மகளிர் பாடும் உரல்பாட்டு நிலைக்குச் சிதைந்தது என்று தெரிகிறது.

18. தழிஞ்சி

தழிஞ்சி என்றால் பரிவோடு தழுவுதல் என்று பொருளாகும். *அழிபடை தட்டோர் தழிஞ்சி* (தொல். புறத்.8) என்பார் தொல்காப்பியர். இதற்கு, "மாற்றார் விடு படைக்கலன் முதலியவற்றைத் தம்மாட்டுத் தடுத்து, உளன் அழிந்தோர்ப் பேணித் தழுவிக் கோடல்" என்று இளம்பூரணர் சுருங்க

உரைகூறுவார். நச்சினார்க்கினியரும் இக்கருத்தை உடன்படுவார். அவர் இதனை *முதுமொழி வஞ்சி* எனப் புறப்பொருள் வெண்பாமாலை ஆசிரியர் கூறுவார் என்பதையும் குறிப்பிடுகிறார். நாட்டிற்காகத் தம் உடம்பில் புண்பட்டும் அழிபடையைத் தடுத்தும் வீரச்செயல் புரிந்து வந்தோரை அரசன் தழுவுதல் தழிஞ்சி எனப்பட்டது.

எதிரிகள் தாக்கியதால் புண்பட்டாலும் செயற்கரிய செய்து, வெற்றி ஈட்டித் திரும்பிய விழுப்புண்பட்ட வீரர்களைப் பரிவோடு அரசன் தழுவிச் சிறப்புச் செய்வது, அவர்களுக்கு உற்சாகமாக இருக்கும். மேலும் அவர்கள் அரசன்பால் மரியாதையுடனும் உண்மையாகவும் நடக்க இந்தத் 'தழுவுதல்' துணைசெய்யும். இதனை ஒரு கூத்தாக ஆடிக் காட்டினால் அது இனி, போருக்குச் செல்லும் மறவர்க்கு வேகமும் வெறியும் தருவதற்கு உதவும் என்ற நோக்கில் தழிஞ்சி ஒரு நாடகமாக நடிக்கப்பட்டது.

தழிஞ்சி என்னும் இப்பெயரே கூத்தின் பெயர்போல் தோன்றும். *தழூஉ* என்ற பெயரில் ஒரு கூத்து சங்க காலத்தில் இருந்தது. இது குரவைக் கூத்தினின்றும் திரிந்த வடிவமான துணங்கையின் மற்றொரு பெயர். **குரவை**, பரத்தையர் கூத்தாகத் **துணங்கை** என மாறிய பின்னர், தலைவன் தலைக்கை தந்து பரத்தையரைத் தழுவி ஆடும் கூத்தாதலின், அது **தழூஉ** எனப்பட்டது.

> ***மென்தோள் பல்பிணை தழீஇத் தலைத்தந்து*** (திருமுருகு.216).
>
> ***இலங்குவளை மடமங்கையர்***
> ***துணங்கையம் சீர்த்தழூஉ மறப்ப*** (மதுரைக்.160).
>
> ***துணங்கையம் தழூஉவின் மணம்கமழ் சேரி*** (மதுரைக்.328).
>
> ***சீர்மிகு நெடுவேட் பேணித் தழூஉப்பிணையூஉ***
> ***மன்றுதொறும் நின்ற குரவை...*** (மதுரைக்.614-615).
>
> ***முழாவிமிழ் துணங்கைக்குத் தழூஉப்புணை யாக*** (பதிற்.52).
>
> ***விழவயர் துணங்கை தழூஉகஞ் செல்ல*** (நற்.50).
>
> ***மகளிர் தழீஇய துணங்கை யானும்*** (குறுந்.31).
>
> ***தாதெரு மன்றத்து அயர்வர் தழூஉ*** (கலித்.103: 62).
>
> ***குரவை தழீஇ யாம் மரபுளி பாடி*** (கலித்.103: 75).
>
> ***விழவாடு மகளிரொடு தழூஉவணிப் பொலிந்து*** (அகம்.176).

இவை ஆடவரும் மகளிரும் தழுவிக் கொள்ளும் **தழூஉ** என்ற கூத்து, சங்ககாலத்தில் இருந்தமைக்குச் சான்றுகள். இதைப்போல் அரசனும் வீரர்களும் தழுவிக்கொள்ளும் கூத்தே **தழிஞ்சி** என்று பழங் காலத்தில் அழைக்கப்பட்டது.

வஞ்சித் திணைக் காலத்தில் மூன்று கூத்துக்களின் பெயர்களே கிடைத்துள்ளன. உழவுத் தொழில் வளர்ந்துவந்த அக்காலப் பகுதியைத், தமிழர் இசை வளர்த்த காலம் என்றும் கருதலாம்.

நாடகம், இசை, இயல் என்ற வரிசை முறையிலேயே முத்தமிழ் வளர்ந்தது. வெட்சித் திணைக் காலத்தில் நாடகம் தோன்றி ஒரு வளர்ச்சிக் கட்டத்தை அடைந்தபின், இசையில் முக்கியத்துவம் கொடுக்கத் தொடங்கினர் தமிழர். அதனால் அக்காலக் கட்டத்தில் நாடகங்கள் எண்ணிக்கையில் நிறையத் தோன்றவில்லை எனலாம்.

III. உழிஞைத் திணைக் காலத்து நாடகங்கள்

உழிஞைத் திணைக் காலத்திலும் வஞ்சித் திணைக் காலத்தைப் போலவே மூன்று நாடகங்கள் மட்டுமே கிடைத்துள்ளன. அவற்றை இங்கே விளக்குவோம்.

19. நொச்சி (மற்றதன் புதுமை)

நொச்சி என்பது காவலைக் குறிக்கும். *நொச்சி வேலித் தித்தன் உறந்தை* (அகம்.122) என்பது இதற்குச் சான்று. அரசன் தன் எதிரியின் கோட்டையை முற்றுகையிடும்போது, உள்ளே இருக்கும் அகத்தோனாகிய எதிரி எப்படி தன்னைக் காத்துக் கொள்வது என்று முனைவான். அது நொச்சி ஆகும். அவனுடைய நொச்சியை எவ்வாறு முறியடிப்பது என்று புதிய உபாயத்தை, முற்றுகையிடும் அரசன் திட்டமிடுவான் இதையே,

> *முற்றிய*
> *அகத்தோன் வீழ்ந்த நொச்சியும் மற்றதன்*
> *புறத்தோன் வீழ்ந்த புதுமை யானும்* (தொல். புறத்.13)

என்றார் தொல்காப்பியர். நொச்சிக்கு எதிரான புதுமையை ஒரு நாடகமாக நடிப்பது முற்றுகைப் போருக்குப் புறப்படும் வீரர்க்கு ஊக்கப்படுத்தும் முயற்சியாக அமையும்.

நச்சினார்க்கினியர் 'மற்றதன் புறத்தோன் வீழ்ந்த புதுமையானும்' என்பதற்கு, "இடைமதிலைக் காக்கின்ற அகத்துழிஞையோன் நின்ற இடத்தினைப் பின்னை அம்மதிலின் புறத்திருந்தோன் விரும்பிக் கொண்ட புதுக்கோளும், அங்ஙனம் புறத்தோன் கொண்ட அவ்விடத்தினைப் பின்னையகத்தோன் தான் விரும்பிக் கொண்ட புதுக்கோளும்" என்பார். ஒருவருக்கொருவர் சளைத்தவர் அல்லர் எனக் காட்டும் முனைப்பை அவர் விளக்கினார். இதனைக் காட்சிப்படுத்தி ஒரு நாடகமாக ஆடுவது வீரர்களுக்கு உற்சாகம் ஊட்டுவதாக அமையும். அதுவே நொச்சிக்கூத்து.

20. பாசி நிலை

நீர்ச்செரு வீழ்ந்த பாசியும் (தொல். புறத்.13).

'பாசி' என்பது பாசிமறன், பாசிநிலை என்றும் சுட்டப்படும். இது ஒரு கூத்து என்றே தோன்றுகிறது. பாசிக்கு இளம்பூரணரினும் நச்சினார்க்கினியர் தரும் விளக்கம் சிறப்பாக உள்ளது.

"கொண்ட மதில்அகத்தை விட்டுப் போகாத புறத்தோரும் அவரைக் கழியத் தாக்கல் ஆற்றாத அகத்தோரும் எயிற்புறத்து அகழின்

இருகரையும் பற்றி நீரிடைப் படர்ந்த நீர்ப்பாசிபோன்று அக் கிடங்கின்கண் போரை விரும்பின பாசியும். பாசிபோல் நீங்காமல் நிற்றலின் பாசி என்றார். வேறு வேறு வருமெனினும் காண்க" என்று இதற்கு வேறு பொருளும் காணலாம் என்பார்.

பாசி என்றது *பாசிக் கூத்து*. போர்ச் செயலினின்றும் நீங்காமல் போருடற்றும் முனைப்பை வீரரிடையே பரப்பும் நாடகம் இது.

21. தொகை நிலை

முற்றுகையின்போது பரந்து நின்று போருடற்றி வெற்றி பெற உறுதுணையாக இருந்த படைவீரர் அனைவரையும் ஒருசேரத் தொகுத்துச் சிறப்புச் செய்தல் தொகை நிலை (தொல். புறத்.13). விழுப்புண் பட்டோரைப் பாராட்டியும் அவர் திறம் வியந்தும் தளர்ந்தோரை ஊக்கியும் குளிர்ந்த சொல்லாலும் நிறைந்த பரிசுப் பொருளாலும் சிறப்புச் செய்வது தொகை நிலை என்ற கருத்தில் உரை கூறுவார் நச்சினார்க்கினியர். இக்கருத்தில் பலரும் கூடிப் பாடி ஆடும் நாடகம் தொகை நிலை (தொல். புறத்.13) என்றனர்.

தும்பைத் திணைக் காலத்திலும் தொகை நிலை என்று ஒரு கூத்து உண்டு. அது வேறாகும். அதனைப் பின்னர்க் காண்போம்.

IV. தும்பைத் திணைக் காலத்து நாடகங்கள்

தும்பைப் போர்க் காலம் என்பது இன்றைக்கு 4,000 ஆண்டுகட்கு முன்னிருந்து தொடங்குவதாக முன்னர்க் கண்டோம். ஆரியர் இந்தியாவிற்குள் வந்து தமிழரோடு முரணிய காலத்தில் உருவான போரே தும்பை. மைந்து பொருளாக வந்த போர் தும்பை ஆகும்.

மைந்து பொருளாக வந்த வேந்தனைச்
சென்றுதலை யழிக்கும் சிறப்பிற் றென்ப (தொல். புறத்.15)

இதில், 'மைந்து பொருளாக வந்த வேந்தன்' என்பது தமிழினம் தவிர்த்த வேற்று இனத்து வேந்தன் என்று பொருள் தொனிக்கக் காணலாம். சென்று அவரது செருக்கினை அழித்தல் என்னும் உணர்ச்சி, தும்பைப்போரில் இருக்கும். தானுண்டு தன்வேலை உண்டு என்றிருக்கும்போது, மைந்து பொருளாக வந்த வேந்தனை விட்டு விடுவதா? அடிபணிவதா? கூடாது. மானம் பெரிதென எழுந்து, அவரின் தலையை அழிப்பதே தும்பையாம்!

வஞ்சி, உழிஞை இரு திணைகளின் காலத்தில் மிகக் குறைந்த எண்ணிக்கையில் தோன்றிய நாடகங்கள், தும்பைத் திணைக் காலத்தில், பதினொன்று வகையாகத் தோன்றின.

22. அருநிலை

புறப்பொருள் வெண்பா மாலை இதனை 'வெருவருநிலை' என்று கூறும். அச்சத்தைத் தரும் அருநிலை என்பது அதன் பொருள்.

கணையும் வேலும் துணையுற மொய்த்தலின்
சென்ற உயிரின் நின்ற யாக்கை

இருநிலம் தீண்டா அருநிலை வகையொடு
இருபாற் பட்ட ஒருசிறப் பின்றே (தொல். புறத்.16).

அரு என்பது நீரில் கிடக்கும் அட்டைப்பூச்சி என்பார் உரைகாரர் இளம்பூரணர். அட்டை தன் உடல் இருகூறாக அறுபட்ட நிலையிலும், இரு துண்டுகளும் உயிர்பெற்று ஆடும் என்பதை இங்கு உவமையாக்கிப் பொருள் கூறினார். நச்சினார்க்கினியரோ, 'அரிய நிலை' என்ற பொருள்பட உரை கூறுவார்.

அருநிலை என்பது **உறுதியாய் நிற்றல்** என்றும் பொருள்படும்.

அருஞ்சமத்து அருநிலை தாங்கிய புகர்நுதல்
பெருங்களிற் றியானை (பதிற்.71).

இதில், போர்க்களத்து உருவான அரிய சூழலையும் உறுதியாக நின்று தாங்கிய யானை **அருநிலை தாங்கிய** என்று புகழப்பட்டது.

தும்பைப் போருக்குச் செல்லும் மறவர் ஓர் உறுதிப்பாட்டினை மேற்கொள்ளல் இக்கூத்தால் வலியுறுத்தப்பட்டது.

அரிவாளைக் கொண்டு பிளந்தாலும் – கட்டு
மாறா உடலுறுதி தந்து

என்ற பாரதியாரின் கருத்துப்போல, **கணையும் வேலும் மொய்க்க உயிர் பிரிந்தாலும், உடம்பு இருநிலம் தீண்டாமல் அருநிலையாகப் போர்செய்யவே முனைந்து நிற்க வேண்டும்** என்ற உறுதிமொழியை ஏற்கும் வகையில், தும்பைப் போருக்குப் புறப்படும்முன் வீரர்க்கு நடத்திக் காட்டும் நாடகமே **அருநிலை** என்ற கூத்தாகும். நிலை என்றால் நிலையம், கூத்து, நாடகம் என்பதனை மனங்கொள்க.

23. தானை நிலை

'மூவகை நிலை' என்று தொல்காப்பியர் ஒருசேரக் கூறுவர்.

தானை, யானை, குதிரை என்ற
நோனார் உட்கும் மூவகை நிலையும் (தொல். புறத்.17).

'நோனார் உட்கும்' என்றதால், 'பகைவர் அஞ்சும்படியாக' இம் மூவகைப் படையும் திறன்பெற வேண்டும் என்ற நோக்கத்தைக் குறித்தது இது எனலாம். இவற்றுள் தானை நிலை என்பது காலாட் படையின் திறனைப் புகழ்ந்து பாடி ஆடும் கூத்து ஆகும்.

24. யானை நிலை

களிறுகளின் திறன், அவற்றை இயக்கும் பாகர்களின் திறன் ஆகிய யானைப் படையின் சிறப்பைப் பாராட்டிப் பாடி ஆடும் கூத்து யானை நிலை (தொல். புறத்.17) எனப்பட்டது.

25. குதிரை நிலை

குதிரை வீரர்களின் திறன்களைப் பாராட்டிப் பாடி ஆடும் கூத்து குதிரை நிலை (தொல். புறத்.17) எனப்பட்டது.

26. தார் நிலை

தார் என்பது, போரின் முன்னணியாக, தற்கொலைப் படையினர் போல உயிரைப் பொருட்படுத்தாது செல்லும் கொடிப்படை ஆகும். இப்படை வீரர்களின் அரிய நெஞ்சுரத்தினைப் புகழ்ந்து பாடி ஆடும் கூத்து தார்நிலை எனப்பட்டது.

வேல்மிகு வேந்தனை மொய்த்தவழி ஒருவன்
தான்மீண்டு எறிந்த தார்நிலை (தொல். புறத்.17)

என்றார் தொல்காப்பியர். இங்கே *ஒரு நாடகக் காட்சியைப் போலவே ஆசிரியர் சித்திரித்துள்ளது* ஆழ்ந்து சிந்திக்கற்பாலது. இலக்கணம் கூற வந்த தொல்காப்பியர், தார்நிலை என்பதை ஓர் இலக்கியம் போல உயிர்ப்புடன் வருணிக்கிறார்.

> வேலால் போர் செய்து கொண்டிருக்கிறான் வேந்தன். அவனை மாற்றாரின் மறவர் பலர் சூழ்ந்து மொய்க்கிறார்கள். வேந்தனின் தார்ப்படை வீரர்களில் ஒருவன் அதைக் கவனிக்கிறான். அவனும் எதிரிகள் பலரோடு போரிட்டுக் கொண்டிருந்தவனே. அதனை விட்டுவிட்டு வேந்தனை நோக்கி ஓடிவருகிறான். வந்த வீரன் முனைப்புடன் தன் ஆற்றல்மிகு செயலால் வேந்தனை மொய்த்த மறவர்களை எறிந்து வதம் செய்கிறான்! முடிவில், அவனும் இறந்து போகிறான். (மீளுதல்-இல்லையாதல்.)

எத்தனை உணர்ச்சிமிக்க காட்சி! இது நாடகக் காட்சியேயாம். இதனைப் ***பேய்ப் பெண்டிர்*** என்ற பெண்பால் ***உருவெழு கூளியர்*** ஆடினர். அக்கூத்திற்கு அவர்களே மந்தமாகப் பறைமுழக்குவர்.

வருதார் தாங்கி அமர்மிகல் யாவது
பொருதாண்டு ஒழிந்த மைந்தர் புண்தொட்டுக்
குருதிச் செங்கைக் கூந்தல் தீட்டி
நிறங்கிளர் உருவில் பேஎய்ப் பெண்டிர்
எடுத்தெறி அனந்தல் பறைச்சீர் தூங்க (புறம்.62)

27. எருமை

இதை எருமை மறம் என்பர் ஐயன் ஆரிதனார். தொல்காப்பியர் எருமை பற்றி விளக்குவதும் ஒரு நாடகம் போன்றே தோன்றும்.

ஒருவன் ஒருவனை உடைபடை புக்குக்
கூழை தாங்கிய எருமை (தொல். புறத்.17)

(உடைபடை- எதிர்த்து நிற்றலாற்றாது சிதறி ஓடும் படைவீரர்; கூழை- பின்னணிப்படை; தாங்கிய-பின்னிடாது தடுத்துநிறுத்திய)

போர்க்களத்தில் தம் படை, எதிரிகளை எதிர்த்து நிற்க ஆற்றாமல் உடைந்து பின்வாங்க, அதனைப் பின்நின்று கண்ட ஒரு வீரன், உடைந்த படைக்குள் வீரமுழக்கத்தோடு புகுகிறான்.

எலியெலாம் இப்படை அரவம் யான்என
ஒலிகுழாம் சேனையை உவந்து கூவினான்

என்று கம்பரின் குகன் முழங்குவதைப்போல, தம் படைஞரை ஊக்கப்படுத்திக் கூழை தாங்கி முன்னேற, பின்வாங்கிய வீரர்கள் எழுச்சியுற்று எதிரிகளைத் தாக்க வீறுகொண்டு எழுகின்றனர்.

இத்தகைய உணர்ச்சி மிகுந்த காட்சியை ஆடுவது ***எருமை*** என்ற கூத்தாகும். எருமை வலிய கொம்புகளாலும் தன் மலைபோன்ற கருங்கல் உடலாலும் பாராட்டப்படும்.

இருமருப்பு எருமை (குறுந்.181)

தடங்கோட்டு எருமை (ஐங்.98)

எருமை அன்ன கருங்கல் (புறம்.5)

மலைபோல் வலிய வீரனின் செயல், ***எருமை*** எனப் புகழப்பட்டது.

28. ஏமம் (ஏமநிலை)

ஏமம் என்றால் காவல், பாதுகாப்பு என்று பொருள்படும்.

ஏமம் சாலா இடும்பை எய்தி (தொல். அகத்.53)

எல்லா உயிர்க்கும் ஏமம் ஆகிய (புறம்.1)

என ஏமம் வரும். தும்பைத் திணையில் கூறப்படும் ஏமம், போரில் ஒரு வீரனின் அரிய சமயோசிதமான திறனைக் குறித்தது.

படையறுத்துப்
பாழி கொள்ளும் ஏமத் தானும் (தொல். புறத்.17)

இதற்கு இளம்பூரணர், "கருவியை அறுத்து மல்லினால்கொள்ளும் ஏமமும்" என்பர். கையிலிருந்த போர்க்கருவி எதிரியால் அற்று வீழ, அதற்கு மயங்காது கருவியை இழந்தாலும் தன் உடல் வலியால் மல்போர் செய்து வலிமை காட்டிய பெருமை என்பது அவர் கருத்தாகும். இக்கருத்தினை உடன்பட்டே நச்சினார்க்கினியரும், "கைப்படையைப் போக்கி மெய்யால் போர் செய்யும் மயக்கத்தின் கண்ணும்; பாழி, வலி. இஃது ஆகுபெயர்" என்று கூறுவர்.

போர்க்களத்தில் சற்றும் எதிர்பாராத வகையில் ஓர் இழப்பு நேர்ந்துவிட்டால் அதனை எப்படி இட்டுநிரப்புவது என்னும் பயிற்சியைப் போர் மறவர்களுக்கு அளிக்கும் முயற்சியாக - இது ஒரு கூத்தாக ஆடப்பட்டது.

29. அமலை (வாளோர் ஆடும் அமலை)

அமலை என்ற சொல் ஆரவாரம், மிகுதி, கடுக்காய் மரம் என்று பொருள்படும். இங்கு அமலை என்றது, உரத்த குரலில் வசைமொழி முழங்கிப் பாடி ஆடும் ஆரவாரம்.

களிற்றொடு,
பட்ட வேந்தனை அட்ட வேந்தன்

வாளோர் ஆடும் அமலையும் (தொல். புறத்.17)

என்ற தொல்காப்பிய அடிகளில் '**வாளோர் ஆடும்**' **என்ற அடை, அமலை என்பது ஓர் ஆடலே என்பதைத் தெள்ளிதின் காட்டும்.**

'களிற்றொடு பட்ட வேந்தன்' என்பது எள்ளல் குறிப்பு. களிறோடு போர்க்களம் வந்தவன் வெல்லுதலே மிகுதி; பட்டழிதல் அரிது! களிற்றோடு வந்தும் பட்டான் எனில், அவன் திறனில்லாத மோழை என்பது தெளிவாகும். அதுகுறித்தே அட்ட வேந்தனின் வாட்போர் வீரர்கள், பட்ட வேந்தனைக் கேலியாக ஆரவாரம் செய்து வாளினை உயர்த்தி வசைக் குறிப்பில் ஆடுவர். இதனால் வாளோர் ஆடும் அமலை என்பது ஒரு ***வசைக்கூத்து*** எனலாம்.

"பட்ட பகை வேந்தனை நெருங்கி வீரர் திரண்டு பாடும் பாட்டு" என்று அமலையைப் 'பாட்டு' என்று பெருஞ்சொல்லகராதி பொருள் கூறும்.[56] இது, இளம்பூரணர் உரையை மனங்கொண்டு கூறிய பொருளாகும். 'வாளோர் ஆடும்' என்பதால், பாட்டோடு ஆடிய கூத்து என்று கருதுவதே சரியாகும். இக்கூத்திற்கும் போர் வாளுக்கும் ஒரு தொடர்பு இருந்துள்ளது. இது 'வாள் அமலை' என்று சுட்டப்படுவது இதற்குச் சான்று ஆகும். இக்கூத்தினைச் சங்க காலத்திலும் காண முடிகிறது.

வெள்ளத் தானை அதிகற் கொன்றுஉவந்து
ஒள்வாள் அமலை ஆடிய ஞாட்பின் (அகம்.142)

நங்கையரும் (மாயவள்) வாளோடு அமலை ஆடுவர் என்று வாள் அமலைக் கூத்தின் திருந்திய வடிவத்தைச் சிலப்பதிகாரம் கூறும்.

அவுணர் வீழ நங்கை மரக்கால்மேல்
வாள்அமலை ஆடும்போலும் (சிலப்.12: 12)

இதற்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரையாசிரியர், "அசுரர் தம்மேல் பாம்பும் தேளும் மாயத்தினாலே வரவிடுகையாற் காலிலே மரத்தைக் கட்டி வாளை யெடுத்து நின்றாடுங் ***கூத்து***"[57] என்று இதனை ஒரு கூத்து என்று சுட்டுவது கவனிக்கத்தக்கது.

30. தொகை நிலை

உழிஞைத் திணையில் வந்த தொகைநிலையினும் இது வேறானது. உழிஞைப்போரின் வெற்றிக்குத் துணைநின்ற மறவர் கூட்டத்தை ஒருங்குகூட்டி அவர்களுக்குச் சிறப்புச் செய்தல் உழிஞைப்போர்த் தொகை நிலை. தும்பைப்போர்த் தொகை நிலை வேறு.

வாள்வாய்த்து
இருபெரு வேந்தர் தாமும் சுற்றமும்
ஒருவரும் ஒழியாத் தொகைநிலைக் கண்ணும் (தொல். புறத்.17)

---

56. தா.வே.வீராசாமி முதலிய பலர் (பதி.ஆ.), பெருஞ்சொல்லகராதி, தொகுதி-1, 1988, ப.277.

57. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ. ப.317.

மைந்து பொருளாக வந்த வேந்தனும் மானம் பெரிதென அவனை எதிர்த்த வேந்தனும் ஆகிய இருபெரு வேந்தரும் தாமும் தம் படை மறவரும் ஒருவரும் எஞ்சாது அனைவரும் தொகுதியாக இறந்து படுதலையே இங்குத் தொகை நிலை என்றார்.

தாங்க முடியாத பெரிய அவலக் காட்சி இது! அதிரப் பொருதும் தும்பைப் போரில் எந்த முடிவுக்கும் தயாராக இருக்க வேண்டும். மனத்தைத் திடப்படுத்திக் கொள்ள மறவர்க்கு இக்காட்சியை ஒரு நாடகமாக நடித்துக் காட்டி உளவியல் பயிற்சியளித்தனர் என்று கருதலாம். ***தொகை நிலை*** என்றது ***தொகைக்கூத்து***.

31. நல்லிசை நிலை

'நல்லிசை' என்பது நற்புகழ். தும்பைப் போரில் மறவர் நற்புகழ் பெறுவது குறித்த நாடகமே நல்லிசை நிலை என்று தெரிகிறது.

செருவகத்து இறைவன் வீழ்வுறச் சினைஇ
ஒருவன் மண்டிய நல்லிசை நிலையும் (தொல். புறத்.17)

இதற்கு இளம்பூரணர், "போர்க்களத்துத் தன் வேந்தன் பட, அதுகண்டு கறுத்தெழுந்த படைத்தலைவன் வீரனொருவனை நெருங்கிப் பொருத ஒரு நற்புகழ் நிலைமையும்" என்று கூறுவார். படைத் தலைவன் என்பது தொல்காப்பிய மூலத்தில் இல்லாதது. மேலும் 'படைத்தலைவன் வீரனொருவனை நெருங்கிப் பொருத' என்பதும் வலிந்து கூறிய பொருளாகும்.

நச்சினார்க்கினியர் இதற்கு உரையாக, "போரிடத்துத் தன்வேந்தன் வஞ்சத்தாற் பட்டானாகச் சினங்கொண்ட மனத்தனாய்ப் பெரும் படைத் தலைவன் தலைமயங்கிப் பொருத நல்ல புகழைப் பெற்ற நிலைமைக் கண்ணும்" என்பர். இதில் 'தன்வேந்தன் வஞ்சத்தாற் பட்டானாக' என்று வஞ்சத்தால் என்பதை இவரே வருவித்துக் கொண்டார். இது மூல பாடத்திற்கு மிகை. அவரே மேலும் வஞ்சத்தால் என்ற கருத்தை விளக்கப் பாரதக் கதைநிகழ்ச்சி ஒன்றை நாடகக் காட்சி போல எடுத்துக்கூறுகிறார். வேந்தனாகிய துரியோதனனை வீமன் தொடையில் அடித்து உயிரைப் போக்கிய நாளில், துரியோதனனது படைத்தலைவனான அசுவத்தாமன் வெகுண்டெழுந்து அன்றிரவில் ஊரை அழித்துப் பாஞ்சால வீரர்களையும் தரும புத்திரன் முதலிய பாண்டவர் ஐவருடைய புதல்வர்களையும் ஒருசேரக் கொன்று வெற்றி கொண்டான். அசுவத்தாமாவின் போர்த் தொழில் போன்றது இது. தன்னரசன் அறப்போரிடத்துப் படாது வஞ்சனையாற் படுதலின், அவனுக்குச் சினம் சிறந்தது என்பர். அது இத்துறைக்கு இலக்கியம் ஆகும் என்பது நச்சினார்க்கினியரின் கருத்து.

தும்பைப் போரில் அரசன் எதிர்பாராதவிதமாகக் கொல்லப்பட்டு வீழ்ந்தால், வீரர்கள் எப்படி நடந்துகொள்ள வேண்டும்? என்ற சிக்கலுக்குத் தீர்வு தரும் பாடமாகத்தான் ***செருவகத்து இறைவன் வீழ்வுறச் சினைஇ ஒருவன்***

மண்டிய நல்லிசை நிலையும் என்னும் வாசகம் விளங்குகிறது. அரசன் கொல்லப்பட்டு வீழ்ந்தான் எனக் கண்டு, போர்வீரர்கள் அஞ்சி முதுகிட்டு ஓடிவந்துவிடக் கூடாது. வெகுண்டெழுந்து மூர்க்கமாய்த் தாக்கி வெற்றி பெற முனைதலே தக்க நெறி. அரசன் இறந்தாலும் நம் ஆட்சியைத் தக்கவைத்தலே தக்கதாம். அது ஒவ்வொரு வீரரின் கடனாகும். இந்த அரசியல் பாடத்தை ஒரு நாடகமாக நடித்து வீரர்க்குக் காட்டினால் அவர்களின் மனத்துள் பசுமரத்தாணியாய் அது பதியும் என்ற நோக்கத்தில் போருக்குப் புறப்படுவதற்குமுன் வீரர் முன்பாக ஆடிய நாடகமே ***நல்லிசை நிலை*** என்ற ***நல்லிசைக் கூத்து.***

32. நூழில் (நூழில் ஆட்டு)

'நூழில்' என்றால் பல உயிர்களைக் கொன்று குவித்தல் என்று பொருள்படும். கடலில் வள்ளைக் கொடியை நீக்கி வளமான மீன்கள் பலவற்றைப் பிடித்துக் குவித்த வலைஞர், மகிழ்ச்சியைக் கொண்டாடும் முகத்தான், கடற்கரை மூங்கில் காட்டில் நூழில் ஆட்டத்தை ஆடி மகிழ்ந்தனர் என்று மதுரைக்காஞ்சி கூறும்.

வள்ளை நீக்கி வயமீன் முகந்து
கொள்ளை சாற்றிய கொடுமுடி வலைஞர்
வேழப் பழனத்து நூழி லாட்டு (மதுரைக்.255-257)

இந்நூழில்ஆட்டு, மீன்களைக் கொன்று குவித்தற்கு ஆடியது. போரில் எதிரிகளைக் கொன்று குவித்து ஆடியதே பழந்தமிழர் ஆடிய நூழில்! தொன்மை வாய்ந்த இக்கூத்து, தும்பைப் போர்க் காலமான இன்றைக்கு 4,000 ஆண்டுகளுக்கு முந்திய கூத்தாகும்.

பல்படை ஒருவற்கு உடைதலின் மற்றவன்
ஒள்வாள் வீசிய நூழிலும் (தொல். புறத்.17)

இதற்கு இளம்பூரணர், "படை ஒருவற்குக் கெடுதலின் அவன் ஒள்ளிய வாள் வீசிய நூழிலும். அது பலரைக் கொல்லுதல்" என்பர். நூழிலை நல்லிசை நிலையின் தொடர்ச்சி வினையாகக் கருதிய நச்சினார்க்கினியர், "அங்ஙனம் நல்லிசை எய்திய ஒருவற்கு வஞ்சத்தாற் கொன்ற வேந்தன் பல்படை புறங்கொடுத்தலின் அவனைக் கோறல் புரிதல் அறனன்று என்று கருதாது, அவன் வாளாற்றடிந்து கொன்று குவித்தற் கண்ணும்" என்பர்.

*பல்படை ஒருவற்கு **உடைதலின்** மற்றவன் **ஒள்வாள் வீசிய நூழிலும்*** என்ற அடிகள், தனக்கு உற்றதுணையாய் இருக்க வேண்டிய தார் முதலிய பல படைகளும் தம்முள் உடைந்து பின்வாங்கினாலும் மற்றதற்காகக் கலங்காமல், தான் ஒருவனே துணிந்து வாளை வீசி எதிரிகள் பலரையும் கொன்று குவித்தல் நூழில் ஆகும் என்று எளிதாகப் பொருள் தருவதாக இருக்க, உரையாசிரியர்கள் சுற்றி வளைத்தும் மிகையாக வருவித்தும் உரைகூறுவர்.

நூழில் என்பது சங்க காலத்தில் 'நூழில் ஆட்டு' என்று சுட்டப் படுவதால், பண்டும் இது ஆட்டு என்ற ஆட்டமாகவே விளங்கி யிருக்க

வேண்டும். படை உடைந்தாலும் துணிந்து வாளை வீசிப் பலரையும் கொன்று குவித்தலே தக்க நெறி என்ற பாடத்தைப் போர்மறவர்க்கு வலியுறுத்த வந்த நாடகமே நூழில் எனலாம்.

தும்பைப் போர்க் காலத்தில் பதினொன்று நாடகங்களை அறிய முடிகின்றது. இவற்றுள் வாள் அமலை, நூழில் ஆட்டு ஆகிய இரண்டு வகைக் கூத்துக்களும் சங்க காலம் வரை தொடர்ந்து வந்துள்ளதைக் காண்கிறோம். எஞ்சிய ஒன்பது கூத்தும் கால வெள்ளத்தில் அழிந்தன.

V. வாகைத் திணைக் காலத்து நாடகங்கள்

மைந்து பொருளாக வந்த தும்பை, ஆரியர் என்னும் அந்நியர் வந்து தமிழரோடு முரணியபோது தோன்றியது. ஆரியர் இங்கு வந்து கலந்தபோதே குதிரையைத் தமிழர் அறிந்தனர். **குதிரைப் படையைத் தும்பைப் போரிலேயே முதலில் பார்க்கிறோம்**. குதிரையின் பயன்பாடான அடுத்த கட்ட வளர்ச்சி நிலை, தேர்ப்படை ஆகும். **தேர்ப்படையைத் தொல்காப்பியர், வாகைத் திணையிலேயே முதலில் குறிப்பிடுகிறார். இதனால், வாகைத்திணைக் காலத்திலேயே தேர்ப்படை வழக்கத்திற்கு வந்தது** என்ற உண்மையை அறியலாம்.

வாகைத் திணைக் காலத்தின் தொடக்கம், இன்றைக்கு 3,500 ஆண்டுகளுக்கு முன் எனலாம். களவழி, முன்தேர்க் குரவை, பின்தேர்க் குரவை என்னும் மூன்று நாடகங்கள் மட்டுமே வாகைத் திணைக் காலத்தில் புதிதாக வழக்கிற்கு வந்தன.

33. களவழி

போர்க்களத்தில் வாகைசூடியதைக் கொண்டாடி ஆடிய வெற்றிக் கூத்து களவழி. தொடக்கத்தில் இது களச்சடங்காக இருந்தது. தேர்ப்படையினர் பெற்ற வெற்றிக்கான போர்க்களச் சடங்கே கூத்தாகவும் மாறியது. உழுதொழிலில் பெற்ற வெற்றி குறித்தும் ஏரோர் களவழி என்ற கூத்தினை ஆடுவது வழக்கம்.

ஏரோர் களவழி அன்றிக் களவழி
தேரோர் தோற்றிய வென்றியும் (தொல். புறத்.21)

இது கூத்தாக நிகழ்ந்தது. களவழித் துறையில் கிடைத்துள்ள ஒரு பாடல், உருவெழு கூளியர் *(குறளுருவினர்)* போர்க்களத்தில் சடங்கு செய்யும் குருமார்களாக நின்று, குருதி உண்டு வெறியுடன் ஆடிய காட்சியை வருணிப்பது, இது ஒரு கூத்தே என்பதை உறுதிசெய்யும்.

யானை பட்ட வாள்மயங்கு கடுந்தார்
மாவும் மாக்களும் படுபிணம் உணீஇயர்
பொறித்த போலும் புள்ளி எருத்தின்
புன்புற எருவைப் பெடைபுணர் சேவல்
குடுமி எழாலொடு கொண்டு கிழக்கிழிய
நிலம்இழி நிவப்பின் நீள்நிரை பலசுமந்து
உருவெழு கூளியர் உண்டுமகிழ்ந்து ஆட (பதிற்.36)

34. முன்தேர்க் குரவை

'குரவை' என்பது தமிழ் நாடக வரலாற்றில் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க கூத்து ஆகும். சங்க காலத்தில் இதன் பெருவழக்கினைப் பார்க்க முடிகிறது. அதன் பின்னும் சிலப்பதிகாரம் முதலான காப்பியக் காலங்களிலும் குரவை வழக்கத்தில் இருந்தது. இக்குரவையே செவ்வியல் கூத்தாகிக் காலப் போக்கில் தன் பெயரை இழந்து, இன்றைக்குப் *பரதநாட்டியம்* என்ற நுண்கலையாக மாறியுள்ளது.

பழங் கூத்தான 'குரவை' தொல்காப்பியத்தில் முன்தேர்க் குரவை, பின்தேர்க் குரவை என்று இருவகையாகக் கூறப்பட்டது.

தேரோர்
வென்ற கோமான் முன்தேர்க் குரவையும் (தொல். புறத்.21)

"தேரோரைப் பொருது வென்ற அரசன் தேர்முன் ஆடுகுரவையும்" என்று இதற்கு இளம்பூரணர் உரை கூறுவர். அவர், முன்தேர்க் குரவையைத் 'தேர்முன் குரவை' என்பார். இதுபோன்றே பின்தேர்க் குரவையையும் 'தேர்ப்பின் குரவை' என்று மாற்றியுரைப்பார். இப்படி மாற்றியமைத்துக் கூறும் பொருள் ஏற்புடையதாக இல்லை.

இதற்கு நச்சினார்க்கினியர், "தேரின்கண் வந்த அரசர் பலரையும் வென்ற வேந்தன், வெற்றிக் களிப்பாலே தேர்த்தட்டிலே நின்று போர்த் தலைவரோடு கைபிணைத்து ஆடுங் குரவையானும்" என்பார். தேரில் வந்த அரசர் பலரையும், தேர்த் தட்டிலே நின்று போர்த் தலைவரோடு கைபிணைத்து என்பதெல்லாம் கூடுதல் செய்தி. இவை மூல பாடத்தில் சொல்லப்படாத மிகை.

தேர்ப்படையையுடைய ஒரு வேந்தனை வெல்லுதல் எளிய செயல் அன்று! தேரோரை வென்றவன் சாதாரணமான அரசன் அல்லன். அவன் 'கோமான்' ஆவான். பெருமையிற் சிறந்த அரசன் என்பது கோமான் என்பதற்கான பொருள். 'தேரோரை வென்ற கோமான்' என்றது அவனுடைய பெருமை கருதிக் கூறியது. பிற்காலத்தில்,

துணங்கை ஆடிய வலம்படு கோமான் (பதிற்.57)

என்று 'கோமான்' என்ற சொல், போர்த்துணங்கைக் கூத்திற்கும் வந்தது. இவனும் தேரோர் வென்ற கோமானாக இருக்க வேண்டும்.

கோமானைக் கொண்டாடும் முகமாக, அவனால் தோற்றோனின் தேரை முன்நிறுத்தி அதன்முன், தேரோரை வென்ற கோமானும் அவனுடைய வீரர்களும் சேர்ந்து கூடி, குரவை ஆடி மகிழ்ந்தனர்.

இது போர்க்களத்தில் ஆடிய கூத்து. போரில் வெற்றி பெற்றதும் அதனைக் கொண்டாடும் முகமாக, கையகப்படுத்திய எதிரியின் தேரை முன்னிறுத்தி அதன்முன் வெற்றிக் களிப்பில் வேந்தனும் அவன் வீரரும் கூடியாடிய கூத்தே முன்தேர்க்குரவை ஆகும்.

35. பின்தேர்க் குரவை

ஒன்றிய மரபின் பின்தேர்க் குரவையும் (தொல். புறத்.21)

இதற்கு இளம்பூரணர், "பொருந்திய மரபின் தேர்ப்பின் ஆடு குரவையும்" என்பர். நச்சினார்க்கினியர், "தேரோரை வென்ற கோமாற்கே பொருந்திய இலக்கணத்தானே தேரின் பின்னே கூழுண்ட கொற்றவை கூளிச் சுற்றம் ஆடும் குரவையானும்" என்று உரைகூறுவர். கூழுண்ட கொற்றவை, கூளிச் சுற்றம் ஆடும் என்பவை மூலபாடத்தில் இல்லாதவை. இதற்குச் சான்றுகள் எதையும் நச்சினார்க்கினியர் காட்டவும் இல்லை.

தேரோரை வென்ற கோமானைப் புகழ்ந்து, போர்க்களத்திலேயே கோமானோடு சேர்ந்து வீரர்கள் சிறப்புச் செய்ததும், அது முன்தேர்க் குரவை என்றதும் ஏற்புடையதேயாகும். தேருக்கு முன் ஆடியதோடு, தேரின் பின்னே ஆடுவது எற்றுக்கு? அப்படி ஆடுதல் தனிவகை ஆட்டம் ஆகுமா? நச்சினார்க்கினியர் கூறுவது போல், தேரின் பின்னே கூழுண்ட கொற்றவை கூளிச் சுற்றம் ஆடும் குரவை என்பது இயல்பாக நம்பும் தரத்தில் உள்ளதா? வழக்கும் செய்யுளும் கருதித் தொகுத்த தொல்காப்பியர், உலக வழக்கிற்கு ஒட்டாதபடி, கொற்றவையும் கூளிச் சுற்றமும் தேரின் பின்னே ஆடுவர் என்று கூறமாட்டார். மேலும் மூலபாடத்தில் கூழுண்ட கொற்றவை, கூளிச் சுற்றம் என்பவற்றிற்கான சிறு குறிப்பும் இல்லாதபோது இவ்வாறு உரைகூறுதல் வழுவாகும்.

பிற்காலத்து ஐயன் ஆரிதனார் தம் காலத்துச் சமய வழக்கில் பலவாறு கூறினார். அவர் கூறிய எத்தனையோ துறைகளுக்கு இலக்கியச் சான்றுகளே இல்லை. அதனாலேயே அவர் 'கொளு' என்று தாமே உதாரணப் பாடல்களை இயற்றிக் கொண்டார். பிற்காலத்தில் பரிதிமாற் கலைஞர் தம் நாடகவியல் என்ற நாடக இலக்கணத்திற்கு ஏற்பக் *கலாவதி* என்ற நாடக இலக்கியத்தை அவரே படைத்த செயலுக்கு – அதாவது 'இலக்கணம் கண்டதற்கு இலக்கியம் படைத்தல்' என்ற தலைகீழ் முறைக்கு வித்திட்டவர் ஐயன்ஆரிதனாரே ஆவார். அகம், புறம் என்ற திணைப்பாடல்கள் இயற்றும் வழக்கமே அற்றுப்போய்ச் சைவமும் வைணவமும் தழைக்கத்தொடங்கிய காலத்தில், 10ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய அவர், புறப்பொருளுக்கு இலக்கணம் கூறப்போந்தது ஏன்?

> ஐயன்ஆரிதனார் எவ்இலக்கியம் கண்டதற்கு இலக்கணம் செய்தார்? புறநானூற்றிற்கா? பதிற்றுப்பத்திற்கா? என்று கேள்வி எழுப்பினால் புறப்பொருள் வெண்பாமாலையின் அடித்தளமே சரிந்து விழும்! இறையனார் களவியல், நம்பியகப்பொருள், பன்னிரு படலம் முதலான பல இலக்கண நூல்களின் கதியும் இதே கதிதான்!

பிற்காலத்து நூலான புறப்பொருள் வெண்பாமாலை கூறும் செய்திகளை வைத்துக்கொண்டு பழமையான தொல்காப்பிய நூற்பாக்களுக்கு விளக்கம் கூறுவது நேரிய உரையாகாது.

முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை இரண்டையும் சங்க கால இலக்கியங்கள் எதிலும் பார்க்க முடியவில்லை. ஆனால், சங்க காலத்தின் பின்வந்த சிலப்பதிகாரத்தில் ஓரிடத்தில் இந்த இரண்டு குரவைகளும் சுட்டப்படுவது பெரு வியப்பாக உள்ளது!

முன்தேர்க் குரவை முதல்வனை வாழ்த்திப்
பின்தேர்க் குரவை பேயாடு பறந்தலை (சிலப்.26: 240-241)

இதில், '*பின்தேர்க் குரவை பேயாடு பறந்தலை*' என்று வந்திருப்பது சிந்திக்க வைக்கிறது.

தொல்காப்பியத்தில் குரவை இருப்பது போல், அதில் துணங்கை இல்லை. குரவையின் திரிந்த வடிவமே துணங்கை ஆகும். சங்கப் பாடல்களில் கொற்றவை **துணங்கையஞ் செல்வி** என்று சுட்டப் படுவதையும் அணங்கு (பேய்) கைதட்டித் தாளம் போடுவதையும் நாம் கணக்கில் கொள்வது முக்கியம்.

துணங்கையஞ் செல்விக்கு அணங்கு நொடித்தாங்கு (பெரும்பாண்.459)

பெருங்காட்டுக் கொற்றிக்குப் பேய்நொடித் தாங்கு (கலித்.89)

விறலியர் கொற்றியாகவும் கவற்கால் கூளியர் பேய்களாகவும் புனைந்தாடுவது பண்டு உண்டு. (நான்காவது இயலில் இக்கருத்து விளக்கப்படும்). இதையே புலவர்கள் இவ்வாறு பாடினர்.

ஒன்றிய மரபின் என்பதற்கு இரண்டு உரையாசிரியர்களும் தரும் விளக்கங்கள் ஏற்புடையனவாக இல்லை. பொருந்திய மரபின், பொருந்திய இலக்கணத்தானே என்றால் என்ன? மரபு, இலக்கணம் என்பதால், குரவை ஆடுவதற்கென்று முறையான ஒரு மரபு உண்டு என்பதைக் குறித்தனர் எனக் கருதலாம்.

குரவை தழீஇயாம் மரபுளி பாடி (கலித்.103)

என்று குரவை தழுவுவதற்கும் பாடுவதற்கும் ஒரு மரபு இருந்தது. அந்தப் பொருந்திய மரபில் பாடி ஆடினர் எனக் கருதலாம். அல்லது, போர்க்கள ஆட்ட மரபில் தொன்மைக் காலத்தின் பின்னொரு காலத்தில் வந்து பொருந்திய ஒரு புதுவழக்கம், ஒன்றிய மரபாக மாறியிருப்பதையும் 'ஒன்றிய மரபு' என்பது குறிக்கலாம்.

போரில் வென்ற அரசனை ஒரு வெட்டவெளியில் தேர்மீது நிறுத்தி, கொற்றியும் பேய்மகளிரும் போல் வேடம்புனைந்த விறலியரும் கவற்கால் கூளியர்மகளிரும் அவனை வாழ்த்திக் குரவை ஆடுவதும் பிற்கால வழக்கில் ஒன்றிய ஒரு மரபானது.போருக்குப் பின்னொருநாள் ஆடியதால் இது பின்தேர்க்குரவை எனப்பட்டது. இதையே இளங்கோவடிகளும், *முன்தேர்க் குரவை முதல்வனை வாழ்த்திப் பின்தேர்க் குரவை பேயாடு பறந்தலை* என்று குறித்தனர் எனக் கருதலாம். போர்த்துணங்கை போல இவை போர்க்குரவை! ஆதியில் குரவை, போர்க்களம் சார்ந்த கூத்தாவே இருந்தது என்பதை மனங்கொள்ள வேண்டும்.

வாகைத் திணைக் காலத்தில் முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை என்னும் இரு கூத்துகள் மட்டும் தோன்றின. காலப்போக்கில் அவை தேரோடு தொடர்புபடுத்திக் கூறும் நிலைமாறி இரண்டும் ஒன்றாகிக் 'குரவை' என்றே அழைக்கப்பட்டன. ஆதியில் ஆடவர் மட்டுமே ஆடிய

குரவை, போர்க்கள ஆடல்! ஆடவர் மட்டுமே ஆடிய குரவை பின்னர், ஆடவரும் மகளிரும் கலந்து ஆடும் கூத்தாக மாறிப் பின்னர்ப் பரத்தையர் (கணிகையர்) மட்டுமே ஆடுதற்குரிய கூத்தாக மாறியது. ஒவ்வொரு காலமாக, இவ்வாறு மாறி வந்ததை வரலாற்றில் பார்க்க முடிகிறது.

ஆடவர் மட்டுமே ஆடிய குரவை

சங்க கால இலக்கியங்களில் சில பாடல்களில் வரும் குரவைக் கூத்துக்களை ஆராய்ந்தால், அவை ஆடவர் மட்டுமே ஆடிய குரவைகளாகத் தோன்றுகின்றன. பனங்குருத்தைச் சூடியும் தேறல் மாந்தியும் ஆடவர் குரவையாடிய செய்தியை,

பொலந்தோட்டுப் பைந்தும்பை
மிசையலங் குளைய பனைப்போழ் செரீஇச்
சினமாந்தர் வெறிக் குரவை (புறம்.22)

குறியிறைக் குரம்பைக் குறவர் மாக்கள்
வாங்குஅமைப் பழுனிய தேறல் மகிழ்ந்து
வேங்கை முன்றில் குரவை அயரும் (புறம்.129)

நனைக்கள்ளின் மனைக்கோசர்
தீந்தேறல் நறவுமகிழ்ந்து
தீங்குரவைக் கொளைத்தாங்குந்து (புறம்.396)

இவை ஆடவர் ஆடிய குரவைக்குச் சான்றுகள். ஆடவர் மட்டுமே ஆடிவந்த குரவையில் பின்னர், பெண்டிரும் கலந்தனர்.

ஆடவரும் பெண்டிரும் கலந்தும் தழுவியும் ஆடிய குரவை

நறவு உண்டு களித்த குறவர் தம் பெண்டிருடன் குரவை ஆடினர்.

நறவுநாட் செய்த குறவர்தம் பெண்டிரொடு
மான்தோல் சிறுபறை கறங்கக் கல்லென
வான்தோய் மீமிசை அயருங் குரவை (மலைபடு.320-322)

இது குறவர், தம் இனத்துப் பெண்டிரோடு ஆடிய கூட்டு நடனம் எனத் தெரிகிறது. இதில் ஆணும் பெண்ணும் தழுவி ஆடியதாகச் செய்தி இல்லை. நறவு உண்டு களித்து ஆடினாலும், அவர்கள் ஒருவரையொருவர் பிணைந்து தழுவிய குறிப்பு இதில் இல்லை.

இதுவே பின்னர் ஆடவரும் மகளிரும் ஒருவரையொருவர் கட்டித் தழுவி ஆடும் தழூஉ வகைக் குரவையாட்டமாக மாறியது.

சீர்மிகு நெடுவேட் பேணித் தழூஉப்பிணையூஉ
மன்றுதொறும் நின்ற குரவை (மதுரைக்.614-615)

குரவை தழீஇயாம் மரபுளி பாடி (கலித்.103)

குறவர், மனைமுதிர் மகளிரொடு குரவை தூங்கும் (அகம்.232)

தண்குரவைச் சீர்தூங்குந்து
தூவற் கலித்த தேம்பாய் புன்னை

மெல்லிணர்க் கண்ணி மிலைந்த மைந்தர்
எல்வளை மகளிர்த் தலைக்கை தரூஉந்து (புறம்.24)

என்பன ஆடுவார், மகளிரோடு கலந்தும் தழுவியும் தலைக்கை கொடுத்தும் ஆடிய குரவைக்குச் சான்றுகள். இவற்றில், தழுவி ஆடிய மகளிர் என்பார், பரத்தையர் எனத் தெரிகிறது.

மகளிர் மட்டும் தனித்து ஆடிய குரவை

ஆடவரே கலக்காமல் மகளிர் மட்டுமே தனித்தாடிய குரவையும் சங்கப் பாடல்களில் உண்டு. நெய்தல் நிலப் பரதவர் மகளிரும் மருத நில உழவர்குடி மகளிரும் குரவை ஆடினர். கடற்கரைக் கானல் மணலிலும் வயல்வெளி வண்டல் மணலிலும் குரவை ஆடினர். மகளிர் தேறல் மாந்திக் காஞ்சி நிழலிலும் ஆடினர்.

மணிப்பூ முண்டகத்து மணல்மலி கானல்
பரதவர் மகளிர் குரவையொடு ஒலிப்ப (மதுரைக்.96-97)

கொண்ட விடுமணல் குரவை முனையின்
வெண்தலைப் புணரி ஆயமொடு ஆடி (அகம்.20)

வண்டல் பாவை உண்டுறைத் தழீஇத்
திருநுதல் மகளிர் குரவை அயரும் (அகம்.269)

மருதஞ் சான்ற மலர்தலை விளைவயல்
செய்யுள் நாரை ஒய்யும் மகளிர்
இரவும் பகலும் பாசிழை களையார்
குறும்பல் யாணர்க் குரவை அயரும் (பதிற்.73)

தெண்கட் தேறல் மாந்தி மகளிர்
நுண்செயல் அங்குடம் இரீஇப் பண்பின்
மகிழ்நன் பரத்தைமை பாடி அவிழ்இணர்க்
காஞ்சி நீழல் குரவை அயரும் (அகம்.336)

பழந்தமிழ்க் குரவையே பரதநாட்டியத்தின் தாய்!

ஆடவர் தலைக்கை கொடுக்க அவரைத் தழுவி ஆடிய மகளிர் பரத்தையராவர். பரத்தையர் ஆடிய குரவையே, ***தலைக்கோல் கணிகையர்*** அரங்கேறி வரிக்கூத்தைக் குரவையோடு விரவாது ஆடும் செவ்வியல் கலையானது!

குரவையும் வரியும் விரவல செலுத்தி (சிலப். அரங். 24)

சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் குரவை, செவ்வியல் கூத்தாகவும், வரி நாட்டுப்புறக் கூத்தாகவும் இருவேறு வகையினவாக இருந்தன. காலடைவுகளில் இரண்டையும் விரவாமல் ஆட வேண்டும் என்று விதி இருந்தது. ***குரவையும் வரியும் விரவல செலுத்தி*** என்ற அரங்கேற்றுகாதை அடி, அந்த ஆடல் விதியையே உணர்த்திற்று.

மாதவி அரங்கேறி நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டி ஆடிய நாடகம் (பதினோராடல்), குரவை என்ற செவ்வியல் கூத்து நிலையிலேயே நிகழ்த்தப்பட்டது.

நாடகக் கணிகை மாதவி, நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப் பிடித்துக் காட்டிய குரவையே, பிற்காலத் தேவதாசிகள் ஆடிய '*சதிர்* ஆகி, அதுவே இன்று '*பரதநாட்டியம்*' என்று வளர்ந்தது!

VI. காஞ்சித் திணைக் காலத்து நாடகங்கள்

காஞ்சித் திணைக் காலத்தில் நாடகங்கள் வேத்தியல் வகையில் இருந்து, பொதுவியல் வகைக்கு மாறின என்று அறிகிறோம். வாகைத் திணைக் காலத்திலேயே இந்த மாற்றத்திற்கான வாய்ப்பு கனியத் தொடங்கிவிட்டது. வாகை என்றாலே,

> *தாவில் கொள்கைத் தத்தம் கூற்றைப்*
> *பாகுபட மிகுதிப் படுத்தல் என்ப* (தொல். புறத்.19)

என்றனர். அரசன் மட்டுமின்றிப் பார்ப்பனர், வணிகர், வேளாளர், அறிவர், தவசிகள், வீரர் என்று பொதுமக்களும் தத்தம் தகுதியை மிகுதிப்படுத்தி முன்னேறுதல் வாகை என்ற கருத்தாக்கம் தோன்ற, அரசருக்கு மட்டுமே இருந்த முக்கியத்துவம் ஏனைய பொதுமக்கள் மீதும் பரவத் தொடங்கியது. இதுகாறும் அரசரை மையப்படுத்தி மட்டுமே தோன்றிய நாடகங்கள், இதன்பின் பொதுமக்களின் சிக்கல்களையும் கருவாகக் கொண்டு நடிக்கப்பட்டன. அவற்றுள் தலையாய சிக்கலான மரணம் (நிலையாமை) கருப்பொருளானது. காஞ்சி என்ற ஒழுக்கமே நிலையாமை பற்றியதாம்.

காஞ்சித் திணையின் துறைகளை ஆராயுமிடத்து அவற்றுள் பத்து நாடகங்கள் ஒளிந்திருப்பது தெரிய வருகின்றது. அவற்றை இப் பகுதியில் விளக்குவோம்.

36. தொடாஅக் காஞ்சி

புண்பட்ட வீரரைப் பேய் நெருங்காமல் காக்க ஐயவி என்னும் வெண்சிறுகடுகைச் சிதறித் தீங்குழலில் ஆம்பல் பண்ணை ஊதி இசைத்து, இசைமணி எறிந்து, காஞ்சிப்பண் பாடி, வீட்டினுள் வாசனை தரும் சாதிக்காய் போன்றவற்றை எரித்துப் புகை எழுப்பி மகளிர் ஆடும் பேயோட்டும் கூத்து, சங்க காலத்தில் இருந்தது.

> ***ஐயவி சிதறி ஆம்பல் ஊதி***
> ***இசைமணி எறிந்து காஞ்சி பாடி***
> ***நெடுநகர் வரைப்பின் கடிநறை புகைஇக்***
> ***காக்கம் வம்மோ காதலந் தோழி***
> ***வேந்துறு விழுமம் தாங்கிய***
> ***பூம்பொறிக் கழற்கால் நெடுந்தகை புண்ணே*** (புறம்.281)
>
> ***வேம்புசினை ஒடிப்பவும் காஞ்சி பாடவும்***
> ***நெய்யுடைக் கையர் ஐயவி புகைப்பவும்*** (புறம்.296)

'காஞ்சி பாடி' என்று இதில் வந்திருப்பது, இது பாடி ஆடக்கூடிய கூத்து என்பதைக் காட்டுகிறது.

> ***இன்னகை மனைவி பேஎய்ப் புண்ணோன்***
> ***துன்னுதல் கடிந்த தொடாஅக் காஞ்சியும்*** (தொல். புறத்.24)

புறத்திணையியலில் வரும் இது, போர்க்கள நிகழ்ச்சியன்று. போர் முடிந்தபின், புண்பட்ட வீரர்கள் வீடு திரும்பிய பிறகு, அவர்கள் தம் மனைகளில் மகளிர் நிகழ்த்திய கூத்து வடிவம் இதுவாகும். தொடாக் காஞ்சி என்பது பேய் ஓட்டும் பொதுவியல் கூத்து!

37. ஆஞ்சி

பெருஞ்சொல்லகராதி ஆஞ்சி என்பதற்குக் கூத்து, ஏலச்செடி என்று பொருள்கூறுகிறது.[58] அதுவே 'ஆஞ்சிக்காஞ்சி' என்பதற்கு, *கணவனைக் கொன்ற வேலினாலேயே தன்னுயிரை மாய்க்கின்ற மனைவியின் பெருமையைக் கூறும் புறத்துறை* என்று விளக்கும். காஞ்சித் திணையின் துறைகளுள் ஒன்றான ஆஞ்சி என்பதை,

> ***நீத்த கணவன் தீர்த்த வேலின்***
> ***பேஎத்த மனைவி ஆஞ்சி யானும்*** (தொல். புறத்.24)

என்று தொல்காப்பியர் கூறுவர்.

பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் இறந்தவுடன் கோப்பெருந்தேவி நடுங்கிக் குலைந்தனள்.

> ***கணவனை இழந்தோர்க்குக் காட்டுவது இல்லென்று***
> ***இணையடி தொழுதுவீழ்ந் தனளே மடமொழி*** (சிலப்.20:80-81)

என்பது சிலப்பதிகாரம். இது வீரயுகக் காலம் முதலாகவே தமிழகத்தில் நிலைபெற்ற பண்பாடாகும். இவ்வொழுக்கத்தினை வலுவாக மக்கள் மத்தியில் பரப்பும் நோக்கில் இது மக்கள்முன் நாடகமாக நிகழ்த்தப்பட்டிருக்கும் என்று நம்பலாம்.

38. தலையொடு முடிந்த நிலை

காஞ்சித் திணையின் துறைகளுள் தலையொடு முடிந்த நிலை என்பதும் ஒரு துறையாகும். தொல்காப்பியர் இதனை,

> ***முலையும் முகனும் சேர்த்திக் கொண்டோன்***
> ***தலையொடு முடிந்த நிலையொடு தொகைஇ*** (தொல். புறத்.24)

என்று கூறுவர். போர்க்களத்தில் இறந்த கணவனின் தலையோடு தன் முலையையும் முகத்தையும் சேர்த்து முட்டி மோதி மனைவி தன் உயிர்துறப்பதைக் கூறுவது தலையொடு முடிந்த நிலையாம். நிலையாமைத் தத்துவத்தை வறிதே தராமல், கணவன்-மனைவி பாசத்தை வலியுறுத்துவதைப் போலப் பெண்ணடிமைத்தனத்தை வற்புறுத்தும் ஒரு நாடகமாக இது நடிக்கப்பட்டது. கணவனை இழந்தவள் உயிருடன் வாழ்தல் கூடாது; அவனுடன் தன் உயிரை விடுதலே சிறப்பாகும் என்பது வற்புறுத்தப்பட்டது.

39. பையுள்

காஞ்சித்திணைக் காலத்தில் ஆடிய அவக் கூத்து பையுள். மயக்கம், துயரம் எனப் பொருள்படும் சொல் பையுள் ஆகும். தொல்காப்பியர்,

---

58. முத்து.சண்முகம்பிள்ளை முதலியோர் (பதி.ஆ.), பெருஞ்சொல்லகராதி, தொகுதி இரண்டு, 1989, ப.56.

பிரிவின் அஞ்சிய பையுள் (தொல். கற்பி.5) என்பர். கணவன் இறந்தால் ஒரு மனைவி உறும் பெருந்துயரம் கொடிது! போரில் யாரும் இறக்க நேரலாம். அதனால் இத்துயரம் இயல்பான ஒன்றே என்ற உணர்வை மகளிர்க்கு ஊட்ட ஒரு பொதுவியல் கூத்தாக ஊர்மன்றில் நிகழ்த்தப்பட்ட கூத்தே பையுள் கூத்து. இதில் கணவனை இழந்தவராகப் பல மகளிர், தாமே ஏங்கித் தாங்க முடியாத துயரில் அழுது ஒப்பாரி பாடி ஆடுவதாகப் பையுள் கூத்து அமையும். இதையே,

தாமே ஏங்கிய தாங்கரும் பையுள் (தொல். புறத்.24)

என்றார். இக்கூத்தின் பின்னணியாக யாழில், பையுள் இசைப்பர்.

கடவுள் வாழ்த்திப் பையுள் மெய்நிறுத்து (அகம்.14)

பையுள் நல்யாழ் செவ்வழி வகுப்ப (அகம்.214)

சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் பையுள் கூத்து, துன்பமாலை என்று பாடல் நிலைக்குத் திரிந்தது.

நன்பகற் போதே நடுக்குநோய் கைம்மிகும்
அன்பனைக் காணாது அலவும்என் நெஞ்சன்றே
அன்பனைக் காணாது அலவும்என் நெஞ்சாயின்
மன்பதை சொன்ன தெவன்வாழி யோதோழீ (சிலப்.18: 16-19)

40. கையறு நிலை

கை என்றது செயலைக் குறிக்கும். **கையறு** என்றால் **செயலற்ற** என்று பொருளாகும். ஒரு குடும்பத்தில் உள்ள ஆண்கள் போரில் இறந்து போனதை நினைத்து மகளிர் வருத்தமுற்றுச் செயலற்றுப் புலம்புதல் கையறு நிலையாம். இதனைத் தொல்காப்பியர்,

கழிந்தோர் தேஎத்து அழிபடர் உறீஇ
ஒழிந்தோர் புலம்பிய கையறு நிலையும் (தொல். புறத்.24)

என்பார். இறப்பு பெரிதும் போர் காரணமாக வருதலால், இங்குக் கழிந்தோர் என்பதை ஆடவர் எனவும் ஒழிந்தோர் என்பதை மகளிர் எனவும் கொண்டோம். போர்கள் பெருகிய வழக்கத்தில் அக்காலச் சமூகத்தில் இத்தகைய அவலம் தவிர்க்க முடியாததாக இருந்தது. மக்களை ஆறுதல்படுத்தும் நோக்கத்தில் இத்தகைய நாடகங்களை மக்கள்முன் நிகழ்த்துதல் வழக்கமாக இருந்தது.

41. தபுதார நிலை

'தபுதாரம்' என்பதைத் 'தாரம்தபு' என மாற்றி இயைத்துப் பொருள் கோடல் வேண்டும். தபு என்றால் இறத்தல் என்று பொருள்படும். மனைவி இறந்தபின் கணவனின் நிலைமையைப் பாடுவது தபுதார நிலை ஆகும். தொல்காப்பியர் இதனை,

காதலி இழந்த தபுதார நிலையும் (தொல். புறத்.24)

என்பார். காதலி என்றது காதல் நிறைந்த மனைவியை. எந்த நிலையிலும் மரணம் வரும். இத்தகைய சூழலில் ஆடவன் மனம் வருந்தி, போருக்குச்

செல்லும் கடமையிலிருந்தும் பின்னடைதல் கூடாது. இதனை வலியுறுத்துவதாக, மனைவியை இழந்த ஒரு கணவனைச் சித்திரித்து ஆடுவது தபுதார நிலை. மனைவியை இழந்த கணவர்களுக்கான கூத்தே **தபுதாரக் கூத்து**.

42. தாபத நிலை

தபுதார நிலைக்கு எதிர்நிலையான கூத்து தாபத நிலை ஆகும். கணவனை இழந்த மனைவியைச் சித்திரிப்பது தாபத நிலை. **தாபதம்** என்றால் தவம், விரதம் என்று பொருள்படும். மனைவியை இழந்த கணவன் எந்த வகை விரதமும் மேற்கொள்ள வேண்டியதில்லை. ஆனால், கணவனை இழந்த ஒரு மனைவி, தவக்கோலம் பூணுதல் முதலிய சடங்கினை மேற்கொள்ளுதல் வேண்டும் என்பது அக்காலத்தில் மிகவும் வலியுறுத்தப்பட்டது. **தாபத** என்ற பதம் அதனைக் காட்டும். இதனைத் தொல்காப்பியர்,

> ***காதலன் இழந்த தாபத நிலையும்*** (தொல். புறத்.24)

என்றார். இளம்பூரணர் இதற்கு, "காதலனை இழந்தவள் நிற்கும் தாபத நிலையும்" என்பார். நச்சினார்க்கினியர், "காதலனை இழந்த மனைவி, தவம் புரிந்தொழுகிய நிலைமை யானும்" என்றனர். கணவனை இழந்த மனைவி இல்லறம் இழத்தலின், அறநிலை இன்மையும் என்பார். இதற்கு மாசாத்தனாரின் புறப் பாடலையும் அவர் எடுத்துக்காட்டுகிறார்.

> ***அளிய தாமே சிறுவெள் ஆம்பல்***
> ***இளைய மாகத் தழையா யினவே, இனியே,***
> ***பெருவளக் கொழுநன் மாய்ந்தெனப் பொழுதுமறுத்து***
> ***இன்னா வைகல் உண்ணும்***
> ***அல்லிப் படூஉம் புல்லா யினவே*** (புறம்.248)

இதுபோன்ற பாடல் பின்னணியில் நடிக்கப்பட்ட நாடகமே தாபத நிலை என்ற **தாபதக் கூத்து** எனலாம்.

43. பாலை நிலை

தாபதநிலை என்று கணவனை இழந்த பெண் தவம் மேற்கொள்ள வேண்டும் என்று கூறிய பழஞ் சமூகம், அதனினும் வன்மையாக, கணவனின் ஈமத் தீயில் அவனோடு எரிபுகுதல் வேண்டும் எனவும் வற்புறுத்தியது. இளகிய சான்றோர் சிலர் அதனை வேண்டா எனத் தடுத்தாலும், அன்னவர்க்கு உறழ்ந்து கூறி, அவர் முயற்சியை முறியடித்தல் வேண்டும் எனவும் வற்புறுத்தியது. அப்படி நடந்து கொண்டால் மட்டுமே அவள் 'நல்லோள்' என்று புகழப்படுவாள். இக்கொடுமையே பாலை நிலை எனப்பட்டது.

> ***நல்லோள் கணவனொடு நனியழல் புகீஇச்***
> ***சொல்லிடை இட்ட பாலை நிலையும்*** (தொல். புறத்.24)

என்று இதனைக் கூறுவார் தொல்காப்பியர். பாலை நிலையை மாலைநிலை என்று பாடங்கொண்டு உரைகூறுவார் இளம்பூரணர். நச்சினார்க்கினியர்

பாலை நிலை என்றே கொண்டு பின்வருமாறு உரையெழுதுவார். "கற்புடைய மனைவி தன் கணவன் இறந்துபட அவனோடு எரிபுகுதல் வேண்டி, எரியை விலக்கினாரோடு உறழ்ந்து கூறிய புறங்காட்டு நிலையானும்" என்பார்.

முற்கூறிய 'தலையொடு முடிந்த நிலை' என்பது, போர்க்களத்தில் இறந்த கணவனின் தலையோடு தன் முலையையும் முகத்தையும் சேர்த்து முட்டி மோதி மனைவி தன் உயிர்துறப்பதைக் கூறினர். தலையொடு முடிந்த நிலைக்கு வாய்ப்பு இன்றிக் கணவனின் படுபிணம் தேடிப் போர்க்களம் செல்லாது வீட்டிலேயே இருந்த மனைவியர் என்ன செய்ய வேண்டும்?- என்ற கேள்விக்கு விடை இது. அவனுடைய ஈம நெருப்பில் விழுந்து உயிர்விட வேண்டும் என்று வற்புறுத்தும் அவலக் கூத்து இதுவாகும்.

பல்சான் றீரே பல்சான் றீரே
செல்கெனச் செல்லாது ஒழிகென விலக்கும்
பொல்லாச் சூழ்ச்சிப் பல்சான் றீரே
அணில்வரிக் கொடுங்காய் வாள்போழ்ந் திட்ட
காழ்போல் நல்விளர் நறுநெய் தீண்டாது
அடையிடைக் கிடந்த கைபிழி பிண்டம்
வெள்ளெட் சாந்தொடு புளிப்பெய் தட்ட
வேளை வெந்தை வல்சி யாகப்
பரல்பெய் பள்ளிப் பாயின்று வதியும்
உயவல் பெண்டிரேம் அல்லேம் மாதோ!
பெருங்காட்டுப் பண்ணிய கருங்கோட்டு ஈமம்
நுமக்குஅரி தாகுக தில்ல, எமக்கெம்
பெருந்தோட் கணவன் மாய்ந்தென அரும்பற
வள்ளிதழ் அவிழ்ந்த தாமரை
நள்ளிரும் பொய்கையும் தீயும்ஓர் அற்றே! (புறம்.246)

என்ற பூதப்பாண்டியன் தேவி பெருங்கோப்பெண்டு என்னும் மகாராணியும் சமூக விதிக்கு உட்பட்டே எரிபுகுந்தாள் என்பதை இப்பாடல் நமக்கு உணர்த்துகின்றது. இது ஒரு பிரச்சாரப் பாடல் என்பதை உணர வேண்டும். இதுபோன்ற பாடல் பின்னணியில் நிகழ்த்தப்படும் நாடகமே பாலை நிலை என்ற பாலைக் கூத்து.

44. தலைப்பெயல் நிலை

வயிற்றில் சுமந்த மைந்தனைக் கருவுயிர்த்த தாய், பிள்ளையைப் பெற்ற அப்பொழுதே இறந்தொழிய நேர்ந்த அவலநிலையைத் தலைப்பெயல் நிலை என்பர். இதனைத் தொல்காப்பியர்,

அரும்பெருஞ் சிறப்பின் புதல்வன் பயந்த
தாய்தப வரூஉம் தலைப்பெயல் நிலையும் (தொல். புறத்.24)

என்றார். இதனை 'மாய்பெருஞ் சிறப்பின் புதல்வன்' என்று பாடம் கொண்டு நச்சினார்க்கினியர், தன்மகன் போர்க்களத்தில் புறங்கொடுத்து இழிந்தான் எனக்கேட்ட தாய் இறந்தநிலை என்று பொருளுரைப்பார்.

'பெருஞ்சிறப்பின்' என்ற அடைமொழியோடு அது முரணுவதால் இளம்பூரணர் கொண்ட பாடமே ஆசிரியர் கருத்தாகும் என்பார் உரைவள ஆசிரியர் க.வெள்ளைவாரணர்.

"அரும்பெருஞ் சிறப்பினையுடைய மகற்பெற்ற தாய் சாதற்கண் அவனைத் தலைப்பெயல் நிலையும். தலைப்பெயல்-சேர்தல்" என்று இளம்பூரணர் உரைகூறுவர். பிள்ளைப்பேறு மறுபிறவி எடுத்தல் போன்றது என்பர். மகப்பேற்றுத் தகவலில் 'தாயும் சேயும் நலம்' என்று கூறும் வழக்கம், தாய் பிழைத்துவிட்டாள் என்ற ஆறுதலை மறைமுகமாகச் சொல்வதாகவே இருக்கும். இந்நிலையாமையை இக்காலக் கவிஞர் அறிவுமதி **புல்லின் நுனியில் பனித்துளி** என்ற தம் கையடக்கமான ஹைக்கூக் கவிதை நூலில்,

வாழ்க்கை இதுதான்...
செத்துக் கொண்டிருக்கும் தாயருகே
சிரித்துக் கொண்டிருக்கும் குழந்தை

என்பர்.

இது உலகியல்பு. இவ் இழப்பைப் பொருட்படுத்துதல் கூடாது என்று மக்களைக் குறிப்பாக அந்த மனைவியை இழந்து தவிக்கும் கணவனான போர்வீரனை மனந்தேற்றி, மீண்டும் அவனைப் போரில் ஈடுபடுத்தும் உளவியல் வகையில் அவனை வேகப்படுத்தும் முயற்சியாக இதனை ஒரு காட்சியாக வைத்து நடத்திய நாடகமே தலைப்பெயல் நிலை என்பதாம்.

45. காடு வாழ்த்து

இடுகாட்டினை வாழ்த்திப் பாடி ஆடும் கூத்து காடு வாழ்த்து. மரணம் இயல்பானது என்ற உணர்வினைப் போர் மறவர்க்கும் அவனைச் சார்ந்த மகளிர்க்கும் (தாய், மனைவி முதலியோர்க்கும்) உணர்த்தும் நோக்கில் ஆடிய கூத்து இது. எல்லோரும் முடிவில் ஒன்றாய்ச் சேர்ந்திடும் இடம் காடுதான் என்ற உலகியல் தத்துவமே இக்கூத்தின் பாடுபொருள். இதனை,

மலர்தலை உலகத்து மரபுநன்கு அறியப்
பலர்செலச் செல்லாக் காடு வாழ்த்து (தொல். புறத்.24)

என்றதனால் அறியலாம்.

நெருநல் உளனொருவன் இன்றில்லை என்னும்
பெருமை யுடைத்திவ் உலகு (குறள்.336).

பிரச்சார ஊடகமாக நாடகங்கள்!

அக்கால அரசர்கள் போரை நேசிக்கும் பாடல்களையே பெரிதும் ஊக்குவித்தனர். அவர்களின் நோக்கத்தையும் மீறி உயிர்ப்புடன் வந்தவையே அகப்பாடல்கள். அவையே எண்ணிக்கையில் மிகுதி. ஆனால், அரசர் (வள்ளல்கள்) பரிசளித்தது புறப்பாடல்களுக்குத் தான். போருக்குச் செல்லத் தடைசெய்யும் சக்திகளை உடைக்கும் பாடல்களை ஊக்கப்படுத்தினர். ஒரு குடும்பத்தில் மனைவி, தாய் இவர்களே, கணவனோ மகனோ போருக்குப் போய் இறந்துவிடக் கூடாது என்ற நினைப்புடையவர்கள். அவர்களுக்குப்

போர்வெறி தரும் பாடல்களைப் புலவர்களை வைத்துப் பிரத்தியேகமாகப் பாடச் செய்து மூளைச் சலவை செய்ய முற்பட்டனர் நம் அரசர். மேல்நாள் போரில் தந்தையை, நேற்றைய போரில் கணவனையும் இழந்த ஒரு பெண், இன்றும் செருப்பறை கேட்டு விருப்புற்று மயங்கி, ஒரே மகனல்லது இல்லோள், பாலகனான அவனை,

வேல்கைக் கொடுத்து வெளிது விரித்துஉடீஇப்
பாறுமயிர்க் குடுமி எண்ணெய் நீவி
ஒருமகன் அல்லது இல்லோள்
செருமுகம் நோக்கிச் செல்கென விடுமே (புறம்.279)

என்ற மூதின்மகளான தாயைப் பாடினார் ஒக்கூர் மாசாத்தியார்.

ஒரு தாயிடம் ஒருத்தி வந்து, உன் மகன் எங்கே என்று கேட்க, அதற்கு அவள் சொன்னாளாம். அவனைப் பெற்ற வயிறு இது. புலி வாழ்ந்து சென்ற குகைபோல உள்ள வயிறுதான் என்னுடன் இருக்கிறது. அவனைப் பார்க்க வேண்டுமானால் போர்க்களம் போய்ப் பார். அங்கேதான் அவன் இருப்பான்!

புலிசேர்ந்து போகிய கல்லளை போல
ஈன்ற வயிறோ இதுவே
தோன்றுவன் மாதோ போர்க்களத் தானே (புறம்.86)

என்று காவற்பெண்டு என்ற பெண்பாற் புலவர் பாடினார்.

ஒரு தாய் தன் மகனைப் பற்றி இப்படி கூறுகிறாள்: அவனை ஈன்று புறந்தந்ததோடு என் கடன் முடிந்துவிட்டது. அவனைச் சால்பான வீரனாக வளர்ப்பது அவன் தந்தையின் கடமை. போர்ப்பயிற்சி அளிப்பது அரசனின் கடமை. போர்க் கருவிகள் செய்துகொடுப்பது கொல்லரின் கடமை. அந்த வீரமகனின் கடமை என்ன தெரியுமா?

ஒளிறுவாள் அருஞ்சமம் முருக்கிக்
களிறுஎறிந்து பெயர்தல் காளைக்குக் கடனே (புறம்.312)

என்று பொன்முடியார் பாடினார்.

போரிலே தன் மகன் இறந்தான் என்ற செய்தியை ஒரு தாய் கேட்கிறாள். கேட்டதும் அவள் கலங்கிப் போக மாட்டாளா? அவன் முதுகில் புண்பட்டானா, மார்பில் புண்பட்டானா என்று கேள்வி கேட்கிறாளாம். முதுகில் புண்பட்டான் என்று அவளைப் பிடிக்காதவர்கள் சொன்னார்கள். அது மட்டும் உண்மையானால், அவனுக்குப் பாலூட்டிய முலையை அறுத்தெறிவேன் எனச் சூளுரைத்து, முலையறுக்க ஏதுவாகக் கையில் ஏந்திய வாளோடு போர்க்களம் போய்ப் பிணங்களிடையே துழாவி, முடிவில் மகன் மார்பிலே புண்பட்டது கண்டு ஈன்ற நாளினும் பூரித்தாளாம்!

கொண்ட வாளொடு படுபிணம் பெயராச்
செங்களந் துழவுவோள் சிதைந்து வேறாகிய
படுமகன் கிடக்கை காணூஉ
ஈன்ற பொழுதினும் பெரிது உவந்தனளே (புறம்.278)

என்று காக்கைபாடினியார் நச்செள்ளையார் பாடினார். இங்கு வந்த தாய்மார்கள் யாவரும் உலகியலை மீறிப் பொய்யாகச் சித்திரிக்கப்பட்ட செயற்கைத் தாயர்!... ***பெண்களை உசுப்பேற்றப் பெண்களை வைத்தே பாடவைத்தார்கள் அன்றைய நம் இராசாக்கள்!***

இவைபோன்ற பாடல்கள் தோன்றிய வரலாற்றின் பின்புலமாக ஒரு முனைப்பான பிரச்சார இயக்கம் இருந்த உண்மையை நாம் உணர வேண்டும். இத் திட்டமிட்ட பிரச்சார இயக்கத்தையே மேற்சுட்டிய புறத்திணைத் துறைகளில் பார்க்கிறோம்.

இரண்டு புள்ளிகளில் அவர்கள் கவனம் செலுத்தினர்.

1. ஆடவர் அனைவரும் போரிட வர வேண்டும். மனையுறை மகளிர் அதற்கு ஒல்லும் வகையில் ஊக்கப்படுத்த வேண்டுமே தவிரத் தடையாக இருத்தல் கூடாது. *(மனைவி இறந்தாலும் வீரனே, நீ போருக்குப் புறப்படத் தயாராக இரு!)*
2. கணவன் இறந்தால் மனைவி போர்க்களம் சென்று கணவன் பிணம் தழுவி, அவன் தலையோடு முலையையும் முகத்தையும் சேர்த்து மோதித் தன் உயிர்துறப்பது மேலான செயலாகும். மாறாக உயிர்வாழ விரும்பினால், கடுந்தவம் இயற்றி வாழலாம். ஈம எரிபுகுதல் அதனினும் மேலாம். *(வீரனே!... நீ இறந்தபின் உன் மனைவி மகிழ்ச்சியாக வாழ்வாளோ என்ற வீண்கவலை உனக்கு வேண்டாம்.*

– இந்த இரண்டையும் பிரச்சாரம் செய்யும் வலுவான ஊடகமாக அரசர்கள் நாடகங்களைக் கருதினர். மேற்சுட்டிய நாடகங்களின் கருப்பொருட்களைக் கவனித்தால் இவ்வுண்மை புலனாகும்.

வாகைத் திணைக் காலம் வரை போர்க்களமே நாடக நிகழிடம் என இருந்த நிலை, காஞ்சித் திணைக் காலத்தில் மாறியது. மக்கள் கூடும் பொதுமன்றங்களில் நாடகங்கள் நிகழ்ந்தன. மக்களுக்கான நாடகம் பொதுவியல் எனப்பட்டாலும், மறைமுகமாக அவை வேந்தர்க்கே பயன்படும் வேத்தியல் நாடகங்களாகவே இருந்தன. ***முற்றிலும் வேத்தியலை விட்டுப் பொதுவியலாகத் தமிழ் நாடகங்கள் தொன்மைக் காலத்தில் மாறவில்லை என்பதே உண்மை!***

VII. பாடாண் திணைக் காலத்து நாடகங்கள்

தொல்காப்பியருக்கு அணுக்கமான காலமே பாடாண் திணைக் காலம். பாடாண் திணைக் காலமும் போர்கள் மலிந்த காலமே ஆகும். *அமரர் கண்முடியும் அறுவகை யானும்* என்பதில் அமரர் என்பார் தேவர்கள் அல்லர்; அமர் என்பது போர். அமரர் என்பார் ***போரிடும் வீரர்கள்.***

சுற்றுஅமர் ஒழியவென்று கைக்கொண்டு (தொல். புறத்.13)

அமர்காணின் அமர்கடந்தவர் (புறம்.167)

என்பன 'அமர்' போரைக் குறித்து வந்ததற்குச் சான்றுகள்.

பரவலும் புகழ்ச்சியும் கருதிய பாங்கினும் (தொல். புறத்.27)

என்பதே பாடாண் திணையின் முதன்மை நோக்கம். பாடுஆண் என்பது பாடாண் ஆயிற்று. ஆண் என்றது ஆண்மகன் என்று பொருள்படாது. ஆண் ஆண்டானை – அரசனைக் குறித்த சொல்.

ஆங்கில மொழியிலும் சில தருணங்களில் 'ஹி' (He) என்ற சொல் அரசனைக் குறிப்பது உண்டு. ***அவன் கதை*** என்று பொருள்படும் 'ஹிஸ்-ஸ்டோரி' (History) என்ற பதம் 'அரசனின் கதை' அதாவது அரசியல் வரலாறு என்று அர்த்தப்படும் இல்லையா?

அரசனைப் பரவலும் புகழ்ச்சியுமாகப் பாடியும் ஆடியும் நடித்த நாடகங்களும் பாடாண் திணைக் காலத்தில் உருவாயின. அவை மொத்தம் பதினைந்து நாடகங்கள்!

46. கொடிநிலை

கொடிநிலை என்பது ***கொடிக்கூத்து***. கழல்நிலை - ***கழல்கூத்து*** என்ற நச்சினார்க்கினியர், கொடிநிலையைக் ***கொடிக்கூத்து*** என்றாரல்லர். ஏதேதோ ஒட்டு உறவில்லாத பொருள் கூறிக் குழப்புகின்றார்.

கொடிநிலை, கந்தழி, வள்ளி என்ற
வடுநீங்கு சிறப்பின் முதலன மூன்றும்
கடவுள் வாழ்த்தொடு கண்ணிய வருமே (தொல். புறத்.33)

> கீழ்த்திசைக் கண்ணே நிலைபெற்றுத் தோன்றும் வெஞ்சுடர் மண்டிலம், ஒரு பற்றுக்கோடின்றி அருவாகித் தானே நிற்கும் தத்துவங் கடந்த பொருள், தண்கதிர் மண்டிலம் என்று சொல்லப்பட்ட குற்றந் தீர்ந்த சிறப்பினையுடைய முற்கூறப்பட்ட மூன்று தெய்வமும் முற்கூறிய அமரரோடே கருதுமாற்றால் தோன்றும் என்றவாறு என்பர்.

கடவுள்வாழ்த்தொடு கண்ணிய வருமே என்பது, ***கடவுள்வாழ்த்தோடு பொருந்தி வரக்கூடிய (கூத்து)*** என்று வெளிப்படையாகப் பொருள் தருகிறது. இவரோ, முற்கூறப்பட்ட மூன்று தெய்வமும் முற்கூறிய அமரரோடே தோன்றும் என்று கூறுவது ஏற்புடையதாகாது.

கொடிநிலை என்றால் ஞாயிறு என்றும், வள்ளி என்றால் திங்கள் என்றுமே உண்மையில் தொல்காப்பியர் கருதியிருந்தால்.. ***ஞாயிறு திங்கள் சொல்லென வருஉம்*** (தொல். கிளவி.58) என்று சொன்னவர், இங்கும் ஞாயிறு, திங்கள் என்றே சொல்லி இருக்கலாமே? இங்கு மட்டும் கொடிநிலை, வள்ளி என்று சுற்றி வளைத்துச் சொல்வானேன்? சிந்திக்க வேண்டும். கொடிநிலையை,

> "மாற்றாரை வென்றுயர்த்த கொடியின் சிறப்புணர்த்தும் கொடிநிலையென்ற துறையும்"[59]

என்று வெள்ளைவாரணர் கூறுவது ஏற்புடைய பொருளாகும்.

---

59. க.வெள்ளைவாரணன் (உரைவள ஆசிரியர்), தொல்காப்பியம் புறத்திணையியல் உரைவளம், 2001, ப.314.

இதனினும் 'கொடிநிலை' என்பதை, அரச பரம்பரைக் கொடியின் புகழ்பாடுதல் என்று கூறுவது பொருத்தமாகும். சேரன் என்றால் வில் கொடிக்கென இமயத்தில் வில்பொறித்த ஒரு புகழ் உண்டு.

இமயஞ் சூட்டிய ஏம விற்பொறி (புறம்.39)

வடவர் உட்கும் வான்தோய் வெல்கொடி (பதிற். ஐந். பத். பதிகம்)

ஆரியரின் படையுடைத்த சோழர்களது (அகம்.336) புலிக்கொடி, பாண்டியரின் (கலித்.104) மீன்கொடி இவற்றிற்கும் புகழ் உண்டு.

வான்தோய் வெல்கொடி தேர்மிசை நுடங்க (பதிற்.44)

மலைஉறழ் யானை வான்தோய் வெல்கொடி (பதிற்.69)

இவ்வாறு அரச பரம்பரைக் கொடியின் புகழைச் சிறப்பித்துப் பாடி ஆடும் நாடகம் கொடிநிலை-*கொடிக்கூத்து* எனப்பட்டது!

47. கந்தழி

'கந்து' என்றால் பற்றுக்கோடு. எதிரியின் பற்றுக்கோடாக உள்ள துணைவலியை அல்லது அவனைப் பாதுகாத்து வந்த அரணை அழிப்பது கந்தழி! இதற்கு ஓர் அரசனுக்கு மிகுந்த வலிமையான பேராற்றல் வேண்டும். எதிரியின் கந்தழித்த (வலியழித்த) அரசனின் பேராற்றலைப் பாடி ஆடும் நாடகம் கந்தழி எனப்பட்டது.

48. வள்ளி

வெட்சித்திணையின் துறையாக வந்த 'வள்ளி'யை இளம்பூரணர், "வள்ளி என்பது ஒரு கூத்து" என்றார். நச்சினார்க்கினியரோ, "அஃது இழிந்தோர் காணும் கூத்து" என்றார். இங்கும் வள்ளி என்றது ஒரு கூத்துத்தான். ஆனால் வெட்சித் திணைக் காலத்து இருந்த வள்ளி என்பதினும் இது வேறு. இங்கு, வள்ளல் தன்மை **வள்ளி** எனப்பட்டது. அரசனின் வண்மையைப் பாடி ஆடும் கூத்து வள்ளி. "தறுகண்மையினால் போருடற்றிய வீரர்க்கும் பரிசிலர்க்கும் வரையாது வழங்குதலாகிய மாறா வண்மையைக் குறிக்கும் வள்ளி என்னுந் துறையும்"[60] என்பது இக்கருத்தை அரண்செய்யும்.

பாடாண் திணையைப் பிற்காலத்து ஐயன் ஆரிதனார்,

ஒளியும் ஆற்றலும் ஓம்பா ஈகையும்
அளியும் என்றிவை ஆய்ந்துரைத் தன்று (பு.வெ.மா.)

என்று விரித்துரைப்பர். *ஒளி* என்றால் புகழ். *ஆற்றல்* என்பது எதிரியின் வலியை வேரறுக்கும் பேராற்றல். *ஓம்பா ஈகை* என்பது வரையாது கொடுக்கும் வண்மை. *அளி* என்றது மகளிர் மாட்டுக் காதல், கருணை என அளிக்கும் தண்ணளி. மேற்சுட்டிய முதலன மூன்றும், *கொடிநிலை-ஒளி; கந்தளி-ஆற்றல்; வள்ளி-ஓம்பா ஈகை* எனப் பொருந்துதல் காணலாம்.

---

60. க.வெள்ளைவாரணன் (உரைவள ஆசிரியர்), தொல்காப்பியம் புறத்திணையியல் உரைவளம், 2001, பக்.314-315.

கொடிநிலை, கந்தழி, வள்ளி இம் மூன்று கூத்துக்களையும் வடுநீங்கு சிறப்பின் முதல் மூன்று கூத்துகள் என்றார் தொல்காப்பியர். பாடாண் திணை அரசனைப் பரவலும் புகழ்ச்சியுமான கூத்துகள் பலவற்றிலும், இம் மூன்று மட்டுமே முதலனவாக – குற்றமற்ற சிறப்பான கூத்துக்களாக முன்வைக்கத்தக்கன என்ற கருத்திலேயே,

> ***வடுநீங்கு சிறப்பின் முதலன மூன்றும்***
> ***கடவுள் வாழ்த்தொடு கண்ணிய வருமே*** (தொல். புறத்.33)

என்றார். கொடிநிலை, கந்தளி, வள்ளி என்னும் ***முதலன மூன்று கூத்துக்களையும் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடிமுடித்த பின்னரே தொடங்க வேண்டும்*** என்பது இதன் பொருளாகும்.

இன்றைய தெருக்கூத்துகள் மற்றும் கிராமத்துத் திருவிழாக்களில் நடத்தும் வள்ளி திருமணம், பவளக்கொடி போன்ற நாடகங்கள் தொடங்கும்போது விநாயகர் வணக்கம், சரசுவதி துதி முதலிய துதிப்பாடல்கள் பாடுவதைப் பார்க்கலாம். இவ்வழக்கம் இன்று நேற்றுத் தொடங்கியதன்று. இது தொன்மரபானது.

சங்க காலத்து நாடகங்களின் தொடக்கத்திலும் இம்மரபினைப் பார்க்கிறோம். அதைத் தொடர்ந்து சிலப்பதிகார அரங்கேற்ற நிகழ்விலும் இம்மரபைக் காண்கிறோம்.

> ***கடனறி மரபில் கைதொழூஉப் பழிச்சி*** (பெரும்பாண்.463)
>
> ***அருந்திறல் கடவுள் பழிச்சிய பின்றை*** (மலைபடு.538)
>
> ***கைவல் இளையர் கடவுட் பழிச்ச*** (பதிற்.41)
>
> ***வாரம் இரண்டும் வரிசையில் பாட*** (சிலப். அரங்.136)

'வாரம் இரண்டு' என்பதால், சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் கடவுள் வாழ்த்து இரண்டாகப் பாடிய வழக்கம் இருந்தது தெரிகிறது.

> ***கடவுள் வாழ்த்தொடு கண்ணிய வருமே***

என்ற அடியில் வரும் 'கண்ணிய' என்ற பதம், இரண்டு என்ற பொருளையும் தரும். இரண்டு பூக்களை நாரில் கட்டுவதைக் ***கண்ணி*** என்பர். இரண்டடிப் பாட்டும் ***கண்ணி*** எனப்படும். ***கண்ணிய வருமே*** என்பதற்குப் பொருந்தி வரும் என்ற பொருளினும், ***இரண்டாகப் பாடப்படும்*** என்பது பொருத்தமாகத் தோன்றுகிறது. அம்மரபு சங்க இலக்கியங்களில் 'கடனறி மரபு' என்றதோடு வெளிப்படச் சுட்டப்படவில்லை. சிலப்பதிகாரத்தில் 'வாரம் இரண்டும்' என்று தெளிவுறுத்தப்பெற்றது.

தமிழ் நாடகத்தின் தொடக்கமாகக் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடும் மரபு பாடாண் திணைக் காலத்திலேயே தொடங்கிவிட்டது. இதனை,

> ***கடவுள் வாழ்த்தொடு கண்ணிய வருமே***

என்ற அடியில் பார்க்கிறோம்.

49. கொற்ற வள்ளை

'வள்ளி' என்ற கூத்து, வெட்சிப் போர்க் காலத்தில் இருந்ததைப் போலவே, 'கொற்ற வள்ளை' என்ற ஒரு கூத்து, வஞ்சிப் போர்க் காலத்தில் இருந்தது. பாடாண் திணைக் காலத்தில் கூறப்படும் இக் கொற்றவள்ளை, அதனினும் வேறான கூத்து ஆகும். பாடாண் திணைத் தலைவனின் கந்தழி என்னும் ஆற்றல்மிகு போரில், எதிரியின் வலிய பற்றுக்கோட்டினை அழித்துப் பெற்ற அரிய வெற்றியை (கொற்றத்தை) வள்ளைப்பாட்டாகப் பாடி ஆடும் கூத்து இக் கொற்ற வள்ளை ஆகும்.

கொற்ற வள்ளையும் ஓரிடத் தான (தொல். புறத்.34)

என்பதால், இக்கொற்ற வள்ளையும் மேற்சொன்ன வடுநீங்கு சிறப்பின் முதலன மூன்றின் வரிசையில் ஓரிடமாக (நாலாவதாக) வைத்து எண்ணத் தக்கது; இக்கூத்திற்கும் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடுதல் முறை என்பது இதன் பொருளாகும்.

கொடிநிலை, கந்தழி, வள்ளி, கொற்ற வள்ளை என்னும் நான்கு கூத்துகள் மட்டுமே கடவுள் வாழ்த்தொடு கண்ணிய வரும். பின்வரும் பிற கூத்துக்களுக்குக் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடுவது வழக்கமில்லை என்பது இங்குக் குறிப்புப் பொருளாகும். இதுவே பிற்காலத்தில் எல்லாக் கூத்துக்களின் தொடக்கத்திலும் கடவுள் பழிச்சியே தொடங்குதல் என்ற வழக்கமாக மாறி, அது ஒரு கடனறி மரபாகப் பின்பற்றப்பட்டது என்பதும் தெரிகிறது.

இனி வரும் கூத்துகள், பாடாண் திணைக் காலத்தில் பரிசிலர் பாடாண் வேந்தனைப் பணிந்தும் அவன் பெருமை பாராட்டியும் பாடி ஆடிய கூத்துகள் ஆகும்.

50. இயன்மொழி வாழ்த்து

கொடுப்போரை ஏத்திக் கொடாரைப் பழித்தல் இரவலர்க்கு இயல்பாம். ஏத்துதல் புகழ்தல். பழித்தல் வசை. வள்ளலின் இயல்பான கொடைப் பண்பினைப் புகழ்ந்து வாழ்த்திப் பாடி ஆடும் கூத்தே இயன்மொழி வாழ்த்து. இதனை அவ் வள்ளல் தம் பக்கத்தே அடுத்திருக்க, அவரை நெருங்கி (ஊர்ந்து), வாழ்த்தி ஆடுதலே தக்க முறையாகும். இதனையே,

அடுத்துஊர்ந்து ஏத்திய இயன்மொழி வாழ்த்தும் (தொல். புறத்.35)

என்றார். இது புகழ்க்கூத்து வகையது.

இறைவன் ஆகலின் சொல்லுபு குறுகி
மூவேழ் துறையும் முறையுளிக் கழிப்பிக்
கோவெனப் பெயரிய காலை ஆங்கது
தன்பெயர் ஆகலின் நாணி... (புறம்.152)

இம்மைச் செய்தது மறுமைக்கு ஆம்எனும்
அறவிலை வணிகன் ஆய்அலன், பிறரும்

சான்றோர் சென்ற நெறியென
ஆங்குப் பட்டன்று அவன்கை வண்மையே (புறம்.134)

இவை போன்ற பாடலைப் பாடி இக் கூத்தினை ஆடுவர்.

51. கடை நிலை

கடைநிலை என்பது கடைக்கூத்து. 'கடை' என்றால் வாசல் என்று பொருள்படும். வேந்தனின் அரண்மனையின் வாசலை அடைந்த பரிசிலர், அங்கு நிற்கும் காவலர்க்குத், தான் இன்னான், இன்ன சேய்மையான ஊரிலிருந்து வருபவன் என்று அறிமுகப்படுத்தியும் தன் வரவின் நோக்கம் இது என்று கூறும் வாய்ப்பில் வேந்தனின் பெருமைகளைப் புகழ்ந்து பாடி ஆடும் கூத்து, கடை நிலையாம்.

சேய்வரல் வருத்தம் வீட வாயில்
காவலர்க் குரைத்த கடைநிலை யானும் (தொல். புறத்.35)

52. கண்படை நிலை

கண்படை என்பது கண்ணிமைகள் பொருந்த உறங்குதல் என்று பொருள்படும். வேந்தன் தன் அன்பிற்கினிய துணைவியருடன் தண்ணளி செய்வன செய்து உறங்கும் பாங்கினை நயத்தக்க நாகரிகமாகப் பாடி ஆடும் கூத்து கண்படை நிலை.

கண்படை கண்ணிய கண்படை நிலையும் (தொல். புறத்.35)

என்பது தொல்காப்பியம்.

வரிசிமிறு இமிரும் மார்புபிணி மகளிர்
விரிமென் கூந்தல் மெல்லணை வதிந்து
கொல்பிணி திருகிய மார்புகவர் முயக்கத்து (பதிற்.50)

என்பது கண்படை நிலைக் கூத்திற்கான ஒரு பாடல் எனலாம்.

53. வேள்வி நிலை

கபிலை கண்ணிய வேள்வி நிலையும் (தொல். புறத்.35)

என்று வேள்வி நிலையைச் சுட்டுவர் தொல்காப்பியர். 'கபிலை' என்பது வேள்விக்கு வேண்டிய பால், நெய் முதலியன தரும் பசு ஆகும். பசுக்களை அந்தணர்க்குப் பரிசாக அளித்து, வேள்விக்கு உதவிய வேந்தனது பெருமை பாடி ஆடும் கூத்து வேள்வி நிலை எனப்பட்டது. இதனை அந்தணர் ஆடினர் எனக் கருதலாம்.

54. விளக்கு நிலை

விளக்கு நிலை என்பது, மகளிர் தொடர்பான *விளக்குக் கூத்து*. உரையாசிரியர்கள் இதனைப் பிறழ உணர்ந்தனர். ஆதலால் இதனைச் சற்று விரிவாக விளக்குதல் தேவை ஆகும்.

வேலின் நோக்கிய விளக்கு நிலையும் (தொல். புறத்.35)

என்றார் தொல்காப்பியர். இதற்கு **வேலை நோக்கிய** என்றும் பாடம் உண்டு. இப்பாடம் கொண்ட இளம்பூரணர், "வேலினைக் குறித்த விளக்கு நிலையும். நோக்குதலாவது, விளக்கு ஏதுவாக வேலின் வெற்றியைக் காட்டுதல்" என்று உரை கூறினார்.

'வேலினோக்கிய' என்பதனை, 'வேலின் ஓக்கிய' என்று பிரித்த நச்சினார்க்கினியர், "வேலின் ஓக்கிய விளக்கு நிலையும் – வேலும் வேற்றலையும் விலங்காதோங்கியவாறு போலக் கோலோடு விளக்கும் ஒன்றுபட்டோங்குமாறு ஓங்குவித்த விளக்கு நிலையும். இன் - உவமப் பொருள். இது கார்த்திகைத் திங்களிற் கார்த்திகை நாளின் ஏற்றிய விளக்குக் கீழுமேலும் வலமுமிடமுந் தீ பரந்து சுடர் ஓங்கிக் கொழுந்து விட்டெழுந்ததென்று அறிவோராக்கங் கூறப்படுவதாம். வேலின் வெற்றியை நோக்கி நின்ற விளக்குநிலை யெனப் பொருள் கூறி, 'வளிதுரத்தக் கண்ணும் வலந்திரியாப் பொங்கி' (புறப்.வெமா.-பாடாண்.12) என்பது காட்டுவாரும் உளர். அவர் இதனை நிச்சம் (நித்தமும்) இடுகின்ற விளக்கென்பார்" என்று நீண்ட விளக்கவுரை தருகின்றார்.

இங்கே நச்சினார்க்கினியர், *வேலும் வேற்றலையும் விலங்காது ஓங்கியவாறுபோல, கோலோடு விளக்கும் ஒன்றுபட்டு ஓங்குமாறு ஓங்குவித்த விளக்கு நிலை* என்பதால், அரசனின் அறவழியில் ஓச்சும் செங்கோல் பற்றிய உண்மையைக் குறிப்பால் உணர்த்தும் விளக்குநிலை என்று கருதினார் எனத் தெரிகிறது. கார்த்திகைத் திங்களிற் கார்த்திகை நாளின் ஏற்றிய விளக்குக் கீழுமேலும் வலமும் இடமும் தீபம் பரந்து சுடர் ஓங்கிக் கொழுந்துவிட்டு எழுந்தது கொண்டு கணியர், அரசனின் செங்கோன்மை குறித்த ஆக்கம் கூறுவர் என்றார் அவர். இதற்கு என்ன ஆதாரம்?... இது நச்சினார்க்கினியர் சார்ந்த காலத்து நம்பிக்கை அடிப்படையான கருத்து என்றே தெரிகிறது. மதி நிறைந்த அறுமீன் (உரோகிணி) சேரும் நன்னாளில் இரவில் இருளை அகற்றும் நோக்கத்தில் தெருக்களில் மறுகுவிளக்கு ஏற்றும் வழக்கம் பழந்தமிழகத்தில் இருந்ததை அகநானூற்றில் பார்க்கிறோம்.

மழைகால் நீங்கிய மாக, விசும்பில்
குறுமுயல் மறுநிறங் கிளர மதிநிறைந்து
அறுமீன் சேரும் அகல்இருள் நடுநாள்
மறுகுவிளக்கு உறுத்து மாலை தூக்கி (அகம்.141)

இதனைத் திருக்கார்த்திகை தீப விழா என்பர் உரையாசிரியர். இருக்கலாம். ஆனால் தீபத்தின் சுடர் மேலும் கீழும் வலமும் இடமும் திரிதலின் அது இன்னது குறித்தது என்று குறிபார்க்கும் வழக்காற்றுக்குப் பழஞ்சான்று உண்டா?... இல்லை!

இளம்பூரணர், விளக்கு ஏதுவாக வேலின் வெற்றியைக் காட்டுதல் என்றார். அரசனின் வீரமும் வெற்றியும் பற்றியதே விளக்கு நிலை என்று அவர் கருதினார். இதனையே நச்சினார்க்கினியர், "வேலின் வெற்றியை நோக்கி நின்ற விளக்குநிலையெனப் பொருள் கூறி, 'வளிதுரத்தக் கண்ணும்

வலந்திரியாப் பொங்கி' (புறப்.வெ.மா.-பாடாண்.12) என்பது காட்டுவாரும் உளர்" என்றெழுதினார்.

காற்றில் விளக்கின் சுடர் வலம்திரிவது என்று பார்க்கும் முறை ஐயன் ஆரிதனார் காலத்துக் கருத்தாகலாம். மேலும், ஆசிரியர் காலத்து விளக்கு நிலை, அரசனின் வேலால் பெறும் வெற்றியைப் பற்றிய செய்தியன்று.

விளக்கு என்று வந்தாலே, அது மகளிர் தொடர்பான மங்களப் பொருளாகும் என்பதை மறத்தல் கூடாது. 'விளக்கேற்ற ஒருத்தி' என்பது இன்றும் வழங்கும் தமிழ் வழக்கு. பழந்தமிழகத்தில் மாலைநேரம் வந்ததுமே வாசலை முறைசெய்து விளக்கேற்றுதல் மகளிர் செயலாக இருந்தது.

இரும்புசெய் விளக்கின் ஈர்ந்திரிக் கொளீஇ
நெல்லும் மலரும் தூஉய்க் கைதொழுது
மல்லல் ஆவணம் மாலை அயர (நெடுநல்.42-44)

ஒளிதரும் வாளைக் கச்சில் செருகிய மங்கையரே பாசறையிலும் மாலையில் விளக்கேற்றினர். (முல்லைப்.46-49). சூரியன் மேற்கே மறைந்ததும் மனைவயின் மகளிர் விளக்கேற்றுவது வழக்கம்.

அகன்சுடர் கல்சேர்பு மறைய, மனைவயின்
ஒண்டொடி மகளிர் வெண்திரிக் கொளாஅலிற் (அகம்.47)

மணிவிளக்கு என்றொரு விளக்கு இருந்தது. மகளிர் மணிவிளக்கு எடுத்தால்தான் மாலைப் பொழுதே வரும் என்பர். அந்த அளவில் மகளிர்க்கும் விளக்கிற்கும் நெருங்கிய தொடர்பு பேசப்பட்டது.

எல்வளை மகளிர் மணிவிளக் கெடுப்ப
மல்லன் மூதூர் மாலைவந் திறுத்தென (சிலப்.4: 19-20)

மலரணி விளக்கத்து மணிவிளக் கெடுத்தாங்கு (சிலப்.6: 123)

நச்சினார்க்கினியர், ***இன்-உவமப்பொருள்*** என்பர். ***வேலின்*** என்பது ***வேலைப்போல*** என்று பொருள்படும் என அவர் கருதுதல் சரியே. ***வேலின் நோக்கிய விளக்கு நிலையும்*** வேலின் தலையைப் போல மேல்நோக்கிய சுடரைக் கொண்ட விளக்கு நிலை என்பதே இதன் பொருள். வேலின் தலையைச் சுடரோடு ஒப்பிடும் வழக்கம் தமிழ்ப் புலவரிடையே உண்டு.

சுடர்வாய் நெடுவேல் காளையொடு (குறுந்.378). சுடர் என்றாலே அது விளக்கைக் குறிக்கும். சிலப்பதிகாரத்தில், ***கடுங்கான் நெடுவெளி இடுஞ்சுடர் என்ன*** (சிலப்.10: 174) என்ற அடியில் வரும் ***சுடர்*** என்பதற்கு அடியார்க்குநல்லார் ***விளக்கு*** என்றே உரைகூறுவதைப் பார்க்கலாம். இதனால், விளக்கு நிலை என்றால் சுடர் நிலை என்றே பொருள்காண வேண்டும்.

விளக்கின் சுடர் மேல்நோக்கி நிமிர்ந்து எரியும் சுடர்நிலையே நன்நிமித்த அடையாளம் என்பது பழந்தமிழர் நம்பிக்கை. அதை மாறவிடாமல் அறுதொறும் எண்ணெய் வார்ப்பது வழக்கம்.

பரூஉத்திரி கொளீஇய குரூஉத்தலை நிமிர்எரி
அறுவறு காலைதோறு அமைவரப் பண்ணி (நெடுநல்.103-104)

இதில் '*நிமிர் எரி*' என வருவது கவனிக்கத்தக்கது. மாலை நேரத்தில் ஏற்றும் விளக்கு காதலனைப் பிரிந்த மகளிர்க்கு மிகவும் கடுந் துயர் எடுப்பும் என்பர்.

சுடர்துயர் எடுப்பும் புன்கண் மாலை (குறுந்.398).

தலைவன் வினைமேல் செல்லும் சுரத்தில் மாலை நேரம் வந்தது. இதே *மாலை நேரத்தில்.. என் தலைவி மனைக்கண் விளக்கினை ஏற்றுவாள். ஏற்றியதும் என்னை நினைப்பாள். என் நினைவு வர அவளுக்குத் துயர் படரவைக்கிற மாலைப் பொழுதல்லவா இது!* என்று தலைவன் புலம்புவதாக ஒரு நற்றிணைப் பாடல் உண்டு.

உள்ளினென் அல்லனோ யானே, உள்ளிய
வினைமுடித் தன்ன இனியோள்
மனைமாண் சுடரொடு படர்பொழுது எனவே (நற்.3)

இதற்கு உரையாசிரியர், "விளக்குக் காதலுணர்வை எழுப்பிக் கருத்தை வருத்தும்"[61] என்பர்.

வழக்கமாக, பாவை விளக்கை ஏற்றியதும், அரசன் அரசியோடு மகிழ்ந்திருக்க வருவான். இன்று அவன் போர்க்களப் பாசறையில் உள்ளான். எனவே அருங்கடி வரைப்பான பள்ளியறையில் அரசி மட்டுமே தனித்து ஏங்கி இருக்கிறாள் என்ற உணர்ச்சி மிகுந்த ஒரு காட்சியைக் காட்டுவார் நெடுநல்வாடை ஆசிரியர்.

யவனர் இயற்றிய வினைமாண் பாவை
கையேந்து ஐயகல் நிறையநெய் சொரிந்து
பரூஉத்திரி கொளீஇய குரூஉத்தலை நிமிர்எரி
அறுவறு காலைதோறு அமைவரப் பண்ணிப்
பல்வேறு பள்ளிதொறும் பாயிருள் நீங்கப்
பீடுகெழு சிறப்பிற் பெருந்தகை யல்லது
ஆடவர் குறுகா அருங்கடி வரைப்பின் (நெடுநல்.101-107)

என்ற அடிகள் விளக்கு ஏற்றும் முறை கூறுவதோடு, அரசனின் பாலியல் பள்ளியறை வழக்கத்தின் தொடர்பினையும் காட்டும்.

திருமணி விளக்கங் காட்டித் திண்ஞாண்
எழினி வாங்கிய ஈரறைப் பள்ளி (முல்லைப்.63-64)

என்பதும் அது. இங்குத் தொல்காப்பியர் காட்டும் விளக்கு நிலை என்பதும் அதே. அரசனும் அவன் மகளிரும் மகிழ்ந்திருக்கும் பெற்றியை நிமிர்ந்து எரியும் முறையால் உணர்த்திய விளக்கின் சிறப்பினைப் பாடுதல் விளக்கு நிலை ஆகும். அவ்விளக்கின் சிறப்பினைப் பாடி ஆடும் நாடகமே விளக்கு நிலை என்று கூறுதல் பொருத்தமாகும். மகளிரிடம் பாடாண் தலைவன்

61. ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை (உரை ஆ.), நற்றிணை மூலமும் விளக்கவுரையும், முதல் தொகுதி, 1966, ப.21.

காட்டும் பாலியல் கருணையே *அளி* என்றார் ஐயன் ஆரிதனார் என்பதும் ஒப்புநோக்கத்தக்கது.

ஒளியும் ஆற்றலும் ஓம்பா ஈகையும்
அளியும் என்றிவை ஆய்ந்துரைத் தன்று.

55. வாயுறை வாழ்த்து

வாய்=உண்மை. உலகியல்பான மெய்யியலை உரைக்கும் வகையில் உணர்த்தி வாழ்த்தி ஆடும் கூத்து வாயுறை வாழ்த்து. செய்யுளியல் நூற்பாவில் வாயுறைக்கு இலக்கணம் கூறுவர் தொல்காப்பியர்.

வாயுறை வாழ்த்தே வயங்க நாடின்
வேம்பும் கடுவும் போல வெஞ்சொல்
தாங்குதல் இன்றி வழிநனி பயக்கும்என்று
ஓம்படைக் கிளவியின் வாயுறுத் தன்றே (தொல். செய்யு.111)

எச்சரிக்கையான சொற்களைக் கையாண்டு பாடுதல் தக்கதாகும். வேம்பும் கடுவும் போல வெஞ்சொல் என்றதால் கடுஞ்சொல்லால் வசைபாடுதல் முறையன்று. வெஞ்சொல் அடக்கி வாசித்தலும் கூடாது. வழிவழியாக நன்மை பயக்கும் என்பதால் வெளிப்பட மொழிதல் தேவை! இதுவும் புகழ்க்கூத்தே. இதற்குக் காட்டு:

அருளும் அன்பும் நீக்கி நீங்கா
நிரயங் கொள்பவரொடு ஒன்றாது காவல்
குழவி கொள்பவரின் ஓம்புமதி
அளிதோ தானே பெறலருங் குரைத்தே (புறம்.5)

56. செவியறிவுறூஉ

செவி என்றது மனம். அறிவு. புலன். கவனம். அரசன் கவனத்தில் இறுத்துமாறு அறிவுறுத்துவது செவியறிவுறூஉ ஆகும். இதனை,

செவியுறை தானே
பொங்குதல் இன்றிப் புரையோர் நாப்பண்
அவிதல் கடன்எனச் செவியுறுத் தன்றே (தொல். செய்யு. 113)

என்றனர். பெரியோர்களிடத்தில் சினமுற்றுப் பொங்கி எழுதல் இன்றிப் பணிவுடன் நடத்தல் கடன் என அரசர் மனங்கொள்ளும் வகையில் பாடி ஆடுதல் இது. புரையோர் நாப்பண் மட்டுமன்றி, எல்லா மக்களிடத்தும் எனப் பொருள் கொள்ளுதல் சாலும்.

நொதும லாளர் பொதுமொழி கொள்ளாது
பகடுபுறந் தருநர் பாரம் ஓம்பிக்
குடிபுறந் தருகுவை யாயின் இனி
அடிபுறந் தருகுவர் அடங்கா தோரே (புறம்.35)

அறநெறி முதற்றே அரசின் கொற்றம்
அதனால், நமர்எனக் கோல்கோடாது
பிறர்எனக் குணங்கொல்லாது

ஞாயிற் றன்ன வெந்திறல் ஆண்மையும்
திங்கள் அன்ன தண்பெருஞ் சாயலும்
வானத்து அன்ன வண்மையும் மூன்றும்
உடையை யாகி இல்லோர் கையற
நீநீடு வாழிய நெடுந்தகை... (புறம்.55)

மெல்லியன் கிழவ னாகி வைகலும்
வரிசை யறியாக் கல்லென் சுற்றமொடு
பரிவுதப எடுக்கும் பிண்டம் நச்சின்
யானை புக்க புலம்போலத்
தானும் உண்ணான் உலகமும் கெடுமே (புறம்.184)

57. புறநிலை வாழ்த்து

புறநிலை என்றது புறக்கூத்து என்றும் பொருள்படும். அரசரின் புறத்தே இருப்பார் வாழ்த்த, அவன் வாழ்நாள் பெருகும். அவன் கொடிவழியினர் குற்றமற்ற செல்வம் பெருக வழிவழியாகச் சிறப்பர் என வாழ்த்தி ஆடுதல் இது.

வழிபடு தெய்வம் நின்புறம் காப்பப்
பழிதீர் செல்வமொடு வழிவழி சிறந்து
பொலிமின் என்னும் புறநிலை வாழ்த்தே (தொல். செய்யு.109)

இது புகழ்க்கூத்து வகையது.

கொல்களிற்று மீமிசைக் கொடிவிசும்பு நிழற்றும்
எம்கோ வாழிய குடுமி, தம்கோச்
செந்நீர்ப் பசும்பொன் வயிரியர்க்கு ஈத்த
முந்நீர் விழவின் நெடியோன்
நன்னீர்ப் பஃறுளி மணலினும் பலவே (புறம்.9)

என்பது போன்ற பாடலைப் பாடி ஆடுவது புறநிலை வாழ்த்து.

58. துயிலெடை நிலை

தொல்காப்பியர் துயில்எடை நிலையை, நாடகத் தொடர்புடைய சூதர் என்பார் ஏத்தியதாகக் குறித்தது சிந்திக்கற்பாலது.

சூதர் ஏத்திய துயிலெடை நிலையும் (தொல். புறத்.36)

சங்க காலத்தில் சூத ர், மாகதர், வேதாளிகர் என்னும் கலைஞர் இருந்தனர். இவர்கள் அரசரை வாழ்த்திப் பாடி நாடகத்தை முடிக்கும்போது நகரில் நாழிகைப் பறை முழங்க, சேவல் கூவ, வைகறைப் பொழுது புலர்ந்தது என்று மதுரைக்காஞ்சி கூறும்.

சூதர் வாழ்த்த மாகதர் நுவல
வேதா ளிகரொடு நாழிகை இசைப்ப
இமிழ்முரசு இரங்க ஏறுமாறு சிலைப்பப்
பொறிமயிர் வாரணம் வைகறை இயம்ப (மதுரைக். 670-673)

என்னும் இவ்வடிகள்,

சூதர் மாகதர் வேதா ளிகரொடு
நாழிகைக் கணக்கர் நலம்பெறு கண்ணுளர் (சிலப்.5: 48-49)

என்ற சிலப்பதிகார அடிகளோடு ஒப்புநோக்கத்தக்கனவாகும். ***கண்ணுளர்*** என்பவர் கூத்தர் ஆவர். மலைபடுகடாமில் கூத்தர் கண்ணுளர் என்றே சுட்டப்படுவதைக் காணலாம்.

கலம்பெறு கண்ணுளர் ஒக்கல் தலைவ (மலைபடு.50)

இதனால், கண்ணுளர் என்னும் கூத்தரோடு சேர்த்துக் கூறும் சூதர், மாகதர் முதலியோரும் கூத்தாடும் கலைஞரே எனக் கருதலாம்.

"சூதர்-நின்றேத்துவார்; மாகதர்-இருந்தேத்துவார்; வேதாளிகர்-வைதாளியாடுவார்"[62] என்பர். வைதாளி 'ஆடுவார்' என்பது இங்குக் கவனிக்கத்தக்கது. ***வைதாளி*** என்பது திருப்பள்ளியெழுச்சி. துயிலெழுப்பிப் பாடிக் கூத்தாடும் வைதாளிகர், வேதாளிகர் எனச் சுட்டப்பட்டனர். சூதர் - நின்றநிலையில் அரசரைப் புகழ்பவராம். நின்ற நிலையில் புகழ்பவர் எனில், அவர் புகழ்ந்து பாடியதோடு ஆடியிருக்கவும் கூடும். சூதர், மாகதர் முதலியோர் வாழ்த்தி முடிக்கப் பொழுது புலர்ந்தது என மதுரைக்காஞ்சி கூறுவது, இன்று நாடகம் முடியும்போது விடிந்துவிடும் என்ற வழக்கினை ஒப்புநோக்கச் சூதர், மாகதர், வேதாளிகர் என்னும் இவர்கள் நாடகக் கலைஞர்களே என்று கருத முடிகிறது.

தாவில் நல்லிசை கருதிய கிடந்தோர்க்குச்
சூதர் ஏத்திய துயிலெடை நிலையும் (தொல். புறத்.36)

என்றது, தாழ்வுறாத நற்புகழைக் கருதி உறங்கிக் கிடந்த அரசரை வாழ்த்திச் சூதர் அவரை உறக்கத்தினின்றும் எழுப்புதற்குப் பாடி ஆடிய கலைநிகழ்ச்சியே சூதர் ஏத்திய ***துயிலெடைக்கூத்து*** ஆகும்.

59. ஆற்றிடைக் காட்சி/ ஆற்றுப்படை

ஆற்றுப்படுத்தப்படும் கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும் கலைஞர் ஆதலான், கூத்து என்னும் கலைவடிவிலேயே அவர்க்கு அறிவிக்கும் முறை இருந்தது எனலாம். அக்கூத்தின் பாடுபொருள் முறையினைக் கூறும் இலக்கணமாக,

கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும்
ஆற்றிடைக் காட்சி உறழத் தோன்றி
பெற்ற பெருவளம் பெறாஅர்க்கு அறிவுறீஇச்
சென்று பயனெதிரச் சொன்ன பக்கமும் (தொல். புறத்.36)

என்றார். ஆற்றுப்படைச் செய்யுள்களை ஊன்றி நோக்குவார்க்கு அது ஒரு கூத்தின் எழுத்து வடிவம் என்பது தெளிவாகும்.

60. கடைக்கூட்டு நிலை

பரிசில் கடைஇய கடைக்கூட்டு நிலையும் (தொல். புறத்.36)

---

62. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ. ப.156.

என்பது தொல்காப்பியம். ***பரிசில் கடைஇ*** என்பது பரிசு கேட்டல். "பரிசில் கடாவுதலாகிய கடைக்கூட்டு நிலையும்" என்றார் இளம்பூரணர். கூத்தர் முதலியோர் அரசரைவிட்டு நீங்கும்போது தமக்கு இன்னது பரிசிலாக வேண்டும் எனக் கேட்டல் இதுவாம்.

நச்சினார்க்கினியர், முன்வந்த ***கடைநிலை*** என்பதோடு இங்குள்ள கடைக்கூட்டு நிலையை ஒப்பிட்டு, ஒரு தவறான கருத்தை உரையாகக் கூறுவர். கடைநிலையை உயர்ந்தோர் செயல் எனவும், கடைக்கூட்டு நிலையை இழிந்தோர் செயல் எனவும் கூறுவார். கடைநிலை என்றவிடத்து உரையெழுதும் நச்சினார்க்கினியர், ***இழிந்தோ ரெல்லாம் தத்தம் இயங்களை இயக்கிக் கடைக்கண் நிற்றல் பரிசில் கடைஇய கடைக்கூட்டு நிலையும் என்புழிக் கூறுதலின் இஃது உயர்ந்தோர்க்கே கூறியதாம்*** என்பார். உயர்வு, தாழ்வு என்ற குறிப்பு மூலத்தில் இல்லை. நச்சினார்க்கினியரின் மன அழுக்கே இது.

வெட்சித் துறை 'வள்ளி'யை இளம்பூரணர், "வள்ளி என்பது ஒரு கூத்து" என்று கூற, நச்சினார்க்கினியரோ, "அஃது இழிந்தோர் காணும் கூத்து" என்றதைப் போன்ற மனப்பாங்குதான் இதுவும்.

அரசனிடம் உரிமையோடு தமக்கு இன்ன பரிசில் வேண்டும் என்று கலைஞர்கள் பாடியும் ஆடியும் கூத்துவழிக் கேட்டுப் பரிசு கடாவும் நாடகமே கடைக்கூட்டு நிலை என்பதாகும்.

புறநானூற்றில் பாடாண்திணை, பரிசில்விடைத் துறை என்ற குறிப்போடு ஒரு பாடல் உண்டு. வள்ளல் ஓரியை வன்பரணர் பாடிய பாட்டு அது. அதில் வரும் கூத்துத் தலைவன் தன் குழுவில் உள்ள விறலியரைப் பல இசைக்கருவிகளை வாசிக்கச் சொல்லிக் கையில் மதலை மாக்கோல் ஏந்தி, எதிரே இருப்பவன் அரசன் ஆதலின் சொல்லுபு குறுகி ஒரு முறையோடு ஆடுகிறான். அது கடைக்கூட்டு நிலை என்ற கூத்தாகலாம்.

பாடுவல் விறலியோர் வண்ணம், நீரும்
மண்முழா அமைமின், பண்யாழ் நிறுமின்,
கண்விடு தூம்பில் களிற்றுயிர் தொடுமின்,
எல்லரி தொடுமின், ஆகுளி தொடுமின்,
பதலை ஒருகண் பையென இயக்குமின்,
மதலை மாக்கோல் கைவலந் தமின்என்று
இறைவ னாகலின் சொல்லுபு குறுகி
மூவேழ் துறையும் முறையுளிக் கழிப்பிக்
கோவெனப் பெயரிய காலை... (புறம்.152)

இதுகாறும் கண்டவற்றால், தொல்காப்பியப் புறத்திணையியலில் துறைகள் என்ற பெயரில் ஒளிந்திருந்த 60 கூத்துக்களைப் பற்றித் தெளிவாக அறிந்தோம்.

	காலம்		கூத்து
1.	வெட்சித்திணைக் காலம்	-	15
2.	வஞ்சித்திணைக் காலம்	-	3
3.	உழிஞைத்திணைக் காலம்	-	3
4.	தும்பைத்திணைக் காலம்	-	11
5.	வாகைத்திணைக் காலம்	-	3
6.	காஞ்சித்திணைக் காலம்	-	10
7.	பாடாண் திணைக் காலம்	-	15
	ஆக மொத்தம்	-	60

செம்மொழியாம் தமிழில் மூவாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே நாடகங்கள் பல இருந்தன. இவ்வுண்மை இத்தனை நாளாக ஏன் வெளிப்படவில்லை?- இதனை நம்புதற்குத் தயங்கும் தமிழரின் மனநிலையே பழந்தமிழ் நாடகங்களின் வரலாற்றை இதுவரை அறியாமல் இருந்தமைக்கு மெய்யான காரணம்.

புறத்திணையியலில் பெரும்படை வாழ்த்தல், காடு வாழ்த்து, இயன்மொழி வாழ்த்து, வாயுறை வாழ்த்து, புறநிலை வாழ்த்து என்று வாழ்த்து எனக் கண்ட கூத்துக்களின் வழியிலேயே, பின்வந்த இளங்கோவடிகள் மங்கள வாழ்த்துப் பாடல், காட்சிக் காதை, கால்கோட்காதை, நீர்ப்படைக்காதை, நடுகற்காதை, வாழ்த்துக் காதை எனத் தம் நாடகக் காப்பியத்தில் காதைகளின் பெயராகக் கொண்டனர். வாழ்த்துக் காதையில் தேவந்தி, காவற்பெண்டு, அடித்தோழி முதலியோர் பாடும் பாடல்களைக் கூர்ந்து காணின், அங்கே கூத்தும் நிகழ்த்தினர் என்று அறியலாம். அம்மானை வரி, கந்துக வரி முதலிய பகுதிகள் சந்த இசையோடு நிகழ்ந்த கூத்தினை நினைவூட்டும். துன்னிவந்து கைத்தலத் திருந்ததில்லை நீணிலம் என வந்த சந்தமும் பாடலோர் அம்மானை, ஆடாமோ ஊசல் என வந்த வரிகளும் வாழ்த்துக்காதையை ஒரு கூத்துக்காதை என்றே காட்டும்!

சங்ககாலத் தமிழ் நாடகங்கள்

சங்க காலம் என்பது எது?

தொல்காப்பியர் காலத்திற்குப் பிந்திய காலம் சங்ககாலம் ஆகும். "சங்க இலக்கியம் என்ற தொகுப்பில் உள்ள பாட்டுக்களின் காலம் கி.மு. 500 முதல் கி.பி. 100 வரையில் என்று கூறுவர்."[63]

அக்காலத்தில் வாழ்ந்த புலவர்களில், பெயர்தெரிந்த புலவர்கள் 473 பேர். அவர்கள் பாடிய பாடல்கள் மொத்தம் 2279. ஆசிரியர் பெயர் அறியப்படாத புலவர்கள் பாடியதாக 102 பாடல்கள் கிடைத்துள்ளன. ஆக மொத்தம் 2,381 பாடல்கள். அவை சங்க இலக்கியங்கள் என்று கூறப்படும். பத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகை எனத் தொகுக்கப்பட்ட சங்கப் பாடல்களில் காணலாகும் கூத்து (நாடக) வகைகள் மொத்தம் 25 கிடைத்துள்ளன.

பழந்தமிழ் நாடக வகைப்பாடு

தமிழ் நாடக வகைகளை முதன்முதலாக வகைப்பாடு செய்தவர் இளங்கோவடிகள். அரங்கேற்றுகாதையில் ஆடற்கு அமைந்த ஆசான் தகுதிகளைக் கூறுமிடத்தில்,

> ***இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து***
> ***பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்துப்***
> ***பதினோ ராடலும் பாட்டும் கொட்டும்***
> ***விதிமாண் கொள்கையின் விளங்க அறிந்தாங்கு*** (சிலப். அரங்.12-15)

பழங்கால நாடக வகைகளில், பெருநிலை வகைப்பாடுகளாக மூன்றினைக் கூறுகிறார் இளங்கோவடிகள். அவை,

1. இருவகைக் கூத்து
2. பலவகைக் கூத்து
3. பதினோராடல்

ஆகியனவாம். இம்முப்பெரு வகைகளுள் 'பதினோராடல்' என்ற தொடரைச் சங்க கால இலக்கியங்களில் காண முடியவில்லை. இருப்பினும், புராணக் கதைகூறும் நாடகங்கள் உண்டு. வேத்தியல்,

---

63. மு.வரதராசன், *தமிழ் இலக்கிய வரலாறு*, 2003, ப.27.

பொதுவியல் என்ற இருவகைக் கூத்தும் பிற பலவகைக் கூத்தும் தொல்காப்பியர் காலத்திலும் சங்க காலத்திலும் பரவி நிற்கும் வகைப்பாடுகள் எனலாம்.

வேத்தியல், பொதுவியல் – இருவகைக் கூத்து

"வேத்தியல்—அரசர்க்கு ஆடுங் கூத்து. பொதுவியல்—எல்லார்க்கும் ஒப்ப ஆடுங் கூத்து"[64] என்பார் அரும்பதவுரையாசிரியர். இது ஏற்கத் தக்க எளிய விளக்கமாக உள்ளது.

அரசர்க்குப் பயன்பாடுடைய அரசியல் பொருளைப் பாடி ஆடும் கூத்து வேத்தியல்; அரசர் உள்ளிட்ட எல்லா மக்களுக்கும் பயன்பாடுடைய பொதுவான கருத்தைப் பாடி ஆடும் கூத்து பொதுவியல் என்று இதனைப் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது.

"வேத்தியல் இழந்த வியனிலம் போல" என வரும் காடுகாண் காதை அடிக்கு, 'அரசியல் இழந்த அகன்ற நிலம் போல'[65] என்பார் அடியார்க்குநல்லார். 'வேத்தியல்' என்பதற்கு 'அரசியல்' என்றே பொருள் கூறுவார். இதனால், வேந்தன் தன் ஆட்சியை நடத்துவதற்கு உரிய போர் முதலான அரசியல் தொடர்பானவை வேத்தியல்; அரசியல் அல்லாத அறம், பொருள், இன்பம், பக்தி போன்ற பொதுவான பொருள் தொடர்பானவை பொதுவியல் என்று கருதுவதே சரியாகத் தோன்றுகிறது.

தமிழ் நாடக வரலாற்றில் ஆதியில் வந்த கூத்துகள் அனைத்தும் வேத்தியல் கூத்துக்களேயாகும். தொல்காப்பியத்தில் காணலாகும் இவ்விருவகைக் கூத்துக்களையும் முந்திய இயலில் கண்டோம்.

சங்க காலத்தில் இருவகைக் கூத்துகள்

தொல்காப்பியர் காலத்திற்குப்பின், வேளாண் சமூக மக்களைக் கொண்ட சங்க காலத்தில் ஆண்டின் பாதிக்காலம் ஓய்வு கிடைத்ததால், பாடல் ஆடல் கலைகளை அரசர்களை விடவும் பொதுமக்கள் மகிழ்ந்து அனுபவிக்கத் துடித்தனர். அதனால், வேத்தியலைவிடவும் பொதுவியல் கூத்துக்களுக்குச் சிறப்பிடம் தரும் சூழல் சங்க காலத்தில் உருவானது. பொதுவியலோடு வேத்தியல் கூத்துக்களும் பல்கிப் பெருகின.

சங்க கால வேத்தியல் கூத்துகள்

இறைவ னாகலிற் சொல்லுபு குறுகி
மூவேழ் துறையும் முறையுளிக் கழிப்பி (புறம்.152)

என்னும் பாடலில், விறலியர் குழுவின் தலைவனான பாணன் விறலியரோடு கூடி நிகழ்த்திய நாடகம் வேத்தியல் என்பது இறைவனாகலின் சொல்லுபு குறுகி என்பதனால் பெறப்படும்.

மலைபடுகடாமில் தாதெருத் ததைந்த முற்றத்தில், முழவு முழங்க கூத்தர் நிகழ்த்தியதாக வரும் நாடகமும் வேத்தியலாகும்.

---

64. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரைஆ.), மு.நூ., ப.360.
65. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.302.

கடவது அறிந்த இன்குரல் விறலியர்
தொன்றொழுகு மரபில் தம்மியல்பு வழாஅது
அருந்திறல் கடவுள் பழிச்சிய பின்றை
விருந்திற் பாணி கழிப்பி நீள்மொழிக்
குன்றா நல்லிசைச் சென்றோர் உம்பல்
இன்றிவண் செல்லாது உலகமொடு நிற்ப
இடைத்தெரிந் துணரும் பெரியோர் மாய்ந்தெனக்
கொடைக்கடன் இறுத்த செம்ம லோய்என
வென்றிப் பல்புகழ் விறலோடு ஏத்தி (மலைபடு. 536-544)

இதில் வந்துள்ள கூத்தர் நிகழ்த்திய நாடகத்தில் அரசனுடைய மாய்ந்துபோன முன்னோரின் வெற்றி வரலாற்றையும் அரசனின் பாரம்பரியமான புகழையும் எடுத்துக்கூறும் அரசியல் செய்தி வெளிப்படுவதைக் காணலாம். இதுவும் வேத்தியல் நாடகம்.

சங்க காலப் பொதுவியல் கூத்துகள்

பக்தியுணர்வு மிக்க கதை கூறும் நாடகங்களையே பொதுமக்கள் விருப்பத்துடன் துய்ப்பர். சங்கப் பாடல்களில், கடவுளர் பற்றிய கதை கூறும் நாடகம் நிகழ்ந்ததற்குச் சான்று உண்டு.

வெண்திரைப் பரப்பிற் கடுஞ்சூர் கொன்ற
பைம்பூட் சேஎய் பயந்தமா மோட்டுத்
துணங்கையஞ் செல்விக்கு அணங்குநொடித் தாங்கு
(பெரும்பாண்.457-459.)

என்ற பெரும்பாணாற்றுப்படை அடிகளில், மாமரமாக நின்று வஞ்சித்த சூர் என்ற சூரனைப் பிளந்து கொன்ற முருகனின் கதை மா மோட்டுக் கூத்தாக ஆடிய செய்தி வந்துள்ளது.

மா என்றால் மாமரம். மோடுதல் பிளத்தல் ஆகும். மா மரத்தைப் பிளத்தல் மாமோட்டு என்பதாகும். சூரன் என்ற அசுரன் வஞ்சக எண்ணத்துடன் மா மரமாக உருமாறிக் கடலில் ஒளிந்து கொள்ள, சேயோன் மாமரத்தைப் பிளந்து அவனைக் கொன்ற கதையே மாமோட்டுக் கூத்தாகும்.

சூரனை முருகன் கொன்ற இக்கதை, பதிற்றுப்பத்து, பரிபாடல், கலித்தொகை முதலிய நூல்களிலும் காணக்கிடக்கின்றது.

நளியிரும் பரப்பின் மாக்கடல் முன்னி
அணங்குடை அவுணர் ஏமம் புணர்க்கும்
சூருடை முழுமுதல் தடிந்த பேரிசைக்
கடுஞ்சின விறல்வேள் களிறூர்ந் தாங்கு (பதிற்.11: 3-6)

கடுஞ்சூர் மாமுதல் தடிந்தறுத்தவேல்
அடுபோ ராளநின் குன்றின்மிசை
ஆடல் நவின்றோர் அவர்போர் செறுப்பவும் (பரி.9: 70-72)

கார்மலிந் தன்றுநின் குன்று போர்மலிந்து
சூர்மருங் கறுத்த சுடர்ப்படை யோயே (பரி.14: 17-18)

கையதை, கொள்ளாத் தெவ்வர்கொள் மாமுதல் தடிந்து
புள்ளொடு பெயரிய பொருப்புப்புடை திறந்தவேல் (பரி.21: 8-9)

இக்கதையை நாடகமாக ஆடிய செய்தியையும் காண முடிகிறது.

ஒன்னாதார்க் கடந்தடூஉ முரவுநீர் மாகொன்ற
வென்வேலான் குன்றின்மேல்
விளையாட்டும் விரும்பார்கொல் (கலித்.27)

இவ்வடிகளில் 'விளையாட்டு' என்றது நாடகம். மாமரமாக நின்ற சூரனை வென்வேலான் (முருகன்) கொன்ற கதையைக் கூத்தாக ஆடினர் என்பது தெரிகிறது.

இக்கதை தவிர்த்த வேறு சில புராணக் கதைகளையும் பக்தி உணர்வு சிறக்க நாடகமாக ஆடிய செய்தியையும் கலித்தொகைக் கடவுள் வாழ்த்துச் செய்யுளில் பார்க்கிறோம்.

படுபறை பலவியம்பப் பல்லுருவம் பெயர்த்துநீ
கொடுகொட்டி ஆடுங்கால்...
மண்டமர் பலகடந்து மதுகையால் நீறணிந்து
பண்டரங்கம் ஆடுங்கால்...
கொலையுழுவைத் தோலசைஇக் கொன்றைத்தார் சுவல்புரளத்
தலையங்கை கொண்டுநீ காபாலம் ஆடுங்கால் (கலித். கட.வா.)

(அ) கொடுகொட்டி

கொடுகொட்டி என்பது கொடுங்கொட்டி, கொட்டியாடல், கொட்டிச்சேதம் என்று பலவாறு அழைக்கப்பட்டது. அமரர் வேண்டத் திரிபுரம் எரித்துச் சிவன், உமையவள் ஒரு பாகமாக அர்த்தநாரீசுவரனாக ஆடிய கூத்து இது என்பர். வெறியோடு கைகொட்டி ஆடியதால் 'கொட்டி ஆடல்', 'கொடுங்கொட்டி' என்று ஆனது. சிவன் ஆடிய இக்கூத்து ***கொட்டிச் சேதம்*** எனவும் சுட்டப்படது. இதனைப் பறையூர்க் கூத்தச்சாக்கையன் ஆடினான்.

உமையவள் ஒருதிற னாக ஓங்கிய
இமையவன் ஆடிய கொட்டிச் சேதம்
பாத்தரு நால்வகை மறையோர் பறையூர்க்
கூத்தச் சாக்கையன் ஆடலின்... (சிலப்.28: 74-77)

(ஆ) பண்டரங்கம்

பாண்டு என்பது தமிழில் வெண்மையினைக் குறிக்குஞ்சொல் ஆகும். வெண்மை அரங்கம் வெண்ணீறுடைய சுடுகாடு ஆகும். பாரதி வடிவாகச் சிவன் வெள்ளையரங்கத்தில் ஆடியதால் இது ***வெள்ளைக்கூத்து*** என்ற பொருளில் பாண்டரங்கம் எனப்பட்டது. கொடுங்கொட்டி கொடுகொட்டி என்று திரிந்தது போல, பாண்டரங்கமே ***பண்டரங்கம்*** என்று திரிந்தது.

(இ) கபாலக்கூத்து

காளிக்கு வசைமுகமாய் இறைவன் ஆடிய கூத்து. காளிக்கெதிர் நின்று இறைவன் ஆடியது என்று கல்லாடம் குறிப்பிடுகிறது. அதனால், இது **காளிக்கூத்து** என்றும் பெயர் பெற்றது.

(ஈ) வள்ளிக்கூத்து

தொல்காப்பியர் கூறும் வள்ளிக் கூத்தினும் இது வேறுபட்டது. அடியார்க்குநல்லார் வள்ளிக்கூத்து என்ற பெயரில் ஒரு பழைய வெண்பாவைத் தருகிறார்.

மண்டமர் அட்ட மறவர் குழாத்திடைக்
கண்ட முருகனும் கண்களித்தான் – பண்டே
குறமகள் வள்ளிதன் கோலங்கொண்(டு) ஆடப்
பிறமகள் நோற்றாள் பெரிது.[66]

குறமகள் வள்ளி என்ற கருத்தாக்கம் தமிழ் இலக்கியப் பரப்பில் முதன்முதலாகத் தேவாரத்தில் காணப்படுகிறது; தொல்காப்பியர் காலத்தில் இல்லை; சங்க இலக்கியங்களிலும் இல்லை.

பிற்காலப் பதினோராடலின் வித்து!

சங்கப் பாடல்களில் வரும் மாமோட்டுக் கூத்து (சூரன்வதம்), கொடுகொட்டி (கொட்டிச்சேதம்), பாண்டரங்கம், கபாலக்கூத்து முதலிய புராணக் கதைக் கூத்துக்களே சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் **பதினோராடல்** என்ற அரிய வகை தோன்ற வழிவகுத்தன என்று கருதலாம். மாதவி தலையரங்கேறி நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டினளாக - பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை என்று கை வகைகள் காட்டிக் கவினுற ஆடிய (பரதநாட்டியத்திற்கு ஒப்பான) **செவ்வியல் ஆட்டம்**, புராணக் கதைகளை நடித்துக் காட்டிய **பதினோராடலே** என்பர்.[67] தனி நடிப்பு நாடகமாகக் கதைகளைத் தனியொருத்தியாக (Solo dance) ஆடிய **பதினோராடல் என்னும் மரபு சார்ந்த செவ்வியல் கூத்து பிற்காலத்தில் உருவாக மூலமாக இருந்தது சங்க காலத்திலேயே நிலைபெற்ற புராணக்கதை கூறும் நாடகங்களே** எனலாம்.

அரசர்க்கான வேத்தியல் நாடகம் மற்றும் அரசர், பொதுமக்கள் என இருசாரார்க்கும் பொதுவான பக்தி உணர்வு மிக்க பொதுவியல் நாடகம் என்ற இருவகைக் கூத்துக்களையும் சங்கப் பாடல்களில் காண முடிகிறது.

பலவகைக் கூத்து

'இருவகைக் கூத்து' என்பதைத் தொடர்ந்து, 'பலவகைக் கூத்து' என்ற வகைப்பாட்டிற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர், நகைக்கூத்து முதலான பலவகைப்பட்ட புறநாடகங்களே பலவகைக் கூத்துகள் என்பார்.

---

66. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், மு.நூ., ப.325.
67. வெ.மு.ஷாஜகான் கனி, அரங்கேற்றுகாதை ஆராய்ச்சி, 2009, ப.372.

இருவகைக் கூத்துகள் தவிர்த்த பிற எல்லாம் பலவகைக் கூத்துகள் என்றனர் எனக் கருதலாம்.

சங்க காலத்தில் பலவகைக் கூத்துகள்

சங்க காலப் பலவகைக் கூத்தில் முதன்மையாகச் சுட்டத்தக்கன 1.வெறியாட்டு, 2.குரவை, 3.துணங்கை மூன்றும். அம்மூன்றோடு 4.துடி, 5.ஒள்வாள் அமலை, 6.நூழில் ஆட்டு, 7.புலிநோக்கு உறழ்நிலை, 8.கழாய்க் கூத்து, 9.கயிற்றுக் கூத்து (ஆரியக்கூத்து), 10.பொய்தல், 11.அம்பா ஆடல், 12.அமர்ந்தாடல், 13.ஓரையாடல், 14.தோல்பாவைக்கூத்து/பாவைக்கூத்து, 15.அல்லிப் பாவைக்கூத்து, 16.வெறிகொள் பாவைக்கூத்து, 17.தெற்றி ஆடல், 18.சாலினி ஆடல், 19.அடிபெயர்த்தாடல், 20.மையாடல், 21.பேயாடல், 22.பெருங்கருங் கூத்து, 23.பேடி ஆடல், 24.(பிற்காலப்) பூவைநிலைக் கூத்து, 25.எழுத்துநிலை மண்டபக் கூத்துகள் என மொத்தம் 25 கூத்து வகைகளைக் கூறலாம்.

விநோதக்கூத்து ஆறனுள் *கரணக்கூத்து* என்பதும் ஒன்று என்று அடியார்க்குநல்லார் கூறுவார். அது சங்க காலத்தில் இல்லை.

கூத்து என்ற சொல் அருகி வழங்கிய சங்க காலத்தில், 'விழவு' என்ற சொல்லே கூத்தினைக் குறித்துப் பெருவழக்காக, 92 இடங்களில் வந்துள்ளது. அது திருவிழாவினைக் குறித்ததன்று. 'சாறு' என்ற சொல்லே திருவிழாவைக் குறித்தது. அற்றைக் காலத்தில் விழவு எனப் பெயரிய 21 கூத்துகள் சங்கப் பாடல்களில் காணப்படுகின்றன. அவற்றையும் பலவகைக் கூத்து வகையில் சேர்த்துக் கூறலாம்.

1. வெறியாட்டு

சங்ககால இலக்கியங்களில் துணங்கை, குரவைக்கும் மேலாக மிக விரிவாகப் பேசப்படுகின்ற முதன்மைக் கூத்து வெறியாட்டு ஆகும். 'வேலன் வெறியாட்டு', 'வெறியாடல்', 'வேலனாடல்' என்று பலவாறு அழைக்கப்பெறும் தொல்தமிழ்க்கூத்து இதுவாகும்.

சங்க காலத்தில் முருக வழிபாட்டின்போது ஆடப்பெற்று வந்த கூத்து (திருமுருகு.218-222) இது. கையில் வேலைஏந்தி நிற்கும் வேலன்குடிப் பிறந்த ஒரு வேலன், சிறிய தினை அரிசியைப் பூக்களோடு விரவி, மறியை அறுத்து, வாரணக் கொடியை உயர்த்தி விழவயர்வான். தெருச்சந்திகள் கூடும் மன்றங்களிலோ அல்லது அம்பலங்களிலோ இவ்வாடல் ஆடப்பெற்றது.

தலைவன் பிரிவால் வருந்திய தலைவியின் மெலிவு கண்ட தாய், தன் மகளை அணங்கு வருத்தியதோ எனக் கருதி அந்நோய் நீங்க வேலனாடல் நடத்தியதாக அகப்பாடல்கள் (நற்.322; குறுந்.263; ஐங்.242, 245; அகம்.22, 98, 138) குறிப்பிடுகின்றன.

வெறியறி சிறப்பின் வெவ்வாய்வேலன், *வெறியாட்டயர்ந்த காந்தள்* என்று ஆடிய போர்க்களத்து ஆட்டமே பின்னர், அகத்திணை மரபினதாக மாறியது. தலைவன் பிரிவால் மெலிந்த தலைவியைக் கண்ட நற்றாய், செவிலி

முதலியோர் தலைவிக்குத் தெய்வத்தால் கேடு விளைந்தது எனக் கருதி, அதனை நீக்க, வேலனை அழைத்து வெறியாட்டு நிகழ்த்துவது ஒரு சடங்காக மாறியது. களவில் தலைவிக்குக் கூற்று நிகழும் இடத்தைக் குறிக்கும்போது,

வெறியாட் டிடத்து வெருவின் கண்ணும் (தொல். களவி.20)

என்று வெறியாட்டு வருவதைப் பார்க்கிறோம். இதே போலவே செவிலிக்குக் கூற்று நிகழும் இடத்தைக் கூறும் தொல்காப்பியர்,

கட்டினும் கழங்கினும் வெறிஎன இருவரும்
ஒட்டிய திறத்தால் செய்திக் கண்ணும் (தொல். களவி.24)

என்று தலைவியின் மெலிவு கண்ட செவிலி கட்டு, கழங்கு பார்த்தல், வெறியாட்டு மூலமாகச் செய்தி அறிவாள் என்னும் அகத்திணை வழக்கினைக் கூறுவது காணலாம்.

வேலன் வெறியாடுதற்குமுன், முதலில் கழங்குக் காயை உருட்டிக் குறி பார்ப்பான். இதனைக் 'கழங்கு மெய்ப்படுத்தல்' என்பர். தலைவியின் கையில் பொன்னாலான காப்புத் தாயத்தை வேலன் கட்டுவான். இது இக்காலத்தில் **கங்கணம்** என்றாற்போல அன்று 'கன்னம்' எனப்பட்டது. 'கன்னம் தூக்கி' என்று இதனைக் கூறுவர். தலைவிக்கு நேர்ந்த உடல் மெலிவு போன்ற துன்பம் முருகனால் நேர்ந்தது என்று உரைப்பான் வேலன். இதனை,

பொய்யா மரபின் ஊர்முது வேலன்
கழங்குமெய்ப் படுத்துக் கன்னந் தூக்கி
முருகுஎன மொழியு மாயின்
கெழுதகை கொல்இவள் அணங்கி யோற்கே (ஐங்.245)

என்பதால் அறியலாம். "கழங்கு, கழற்காய் இவற்றைக் கொண்டு வேலன் குறி கூறுமாறு; தன் தலையில் ஆடை கட்டி, சிறிய பைகள் நாலவிட்ட பல கிளைகளை உடைய வளைந்த கொம்பொன்றினால், கழற்காய்களை முருகன் முன்வைத்து அள்ளி யெடுக்குங்கால் கண்டு கூறும் ஒருவகைக் குறி"[68] என்பர்.

அறுவை தோயும் ஒருபெருங் குடுமி
சிறுபை நாற்றிய பல்தலைக் கொடுங்கோல்
ஆகுவது அறியும் முதுவாய் வேல! (அகம்.195)

என்பது இதற்குச் சான்று. ஆகப் போவதை அறிந்து கூறுவதில் வேலன் வல்லவன் என்று அக்கால மக்கள் நம்பினர். **ஆகுவது அறியும் முதுவாய் வேல** என்றது இதனை உணர்த்தும். ஆனால் தலைவியின் மெலிவுக்கு உண்மையான காரணம் தலைவனின் பிரிவே என்பதை அறிந்த தோழி மட்டும், *அறியா வேலன்* என்று வேலனைப் பரிகாசம் செய்வாள்.

---

68. ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை (உரை ஆ.), ஐங்குறுநூறு மூலமும் விளக்கவுரையும், 1978, ப.552.

கறிவளர் சிலம்பிற் கடவுட் பேணி
அறியா வேலன் வெறியெனக் கூறும் (ஐங்.243)

வெறி என்றது ஆட்டத்தைக் குறித்ததோடு, குறிகூறுதலையும் குறிக்கும் என்பது மேற்சுட்டிய பாடலால் அறியலாம்.

கழங்கு பார்த்துக் கன்னம் கட்டி வேலன் ஆடும் செறிவான வெறியாட்டு, ***வெறிசெறித்தல்*** என்றும் வருணிக்கப்பட்டது.

வெறிசெறிந் தனனே வேலன் (ஐங்.246)

வெறி ஆடுதல், 'வெறி அயர்தல்' எனப்பட்டது. அதற்கெனத் தனியே சிறப்பான ஒரு களம் அமைக்கப்பட்டது.

செல்வன் பெரும்பெயர் ஏத்தி வேலன்
வெறிஅயர் வியன்களம் பொறப்ப வல்லோன்
பொறிஅமை பாவையின் தூங்கல் (அகம்.98)

தெய்வம் ஏறப்பட்டு ஆடினமையால், வெறியாட்டு ஆரவாரம் மிகுந்ததாகத் தோன்றும். ***வெறி அயர்தல்*** என்பதனால் இதனை அறியலாம். 'அயர்தல்' என்றால் ஆரவாரமாக ஆடுதல் ஆகும்.

சங்க இலக்கியங்கள், பலவகை உவமைகளின் வழி, வெறியாடிய முறையினை விளக்கியுள்ளன. வெறியுற்று ஒரு பெண் ஆடியது, பலியாக வைத்த போதை தரும் தினைக் கதிரை உண்ட மயில், மயக்கத்தால் நடுங்குவதுபோல் இருந்ததாம்.

கடியுண் கடவுட்கு இட்ட சில்குரல்
அறியாது உண்ட மஞ்ஞை ஆடுமகள்
வெறியுறு வனப்பின் வெய்துற்று நடுங்கும் (குறுந்.105)

ஆனிரை தாவித் துள்ளியது, முருகன்மீது மருள் கொண்டு ஆடின புலைத்தி போலிருந்தது என்பது மற்றோர் உவமை.

முருகுமெய்ப் பட்ட புலைத்தி போலத்
தாவுபு தெறிக்கும் ஆன் (புறம்.259)

'புலைத்தி' எனப்பட்ட ஒடுக்கப்பட்ட சமூகத்துப் பெண்ணும் முருகு மெய்ப்பட வெறியாட்டு ஆடியிருக்கிறாள். முருகன் கோயிலில் புலைத்தியும் வழிபாட்டுத் தலைமை ஏற்றாள்!

வெறியாடலைப் பற்றி முடிவுகூறும் மா.சு.சரளா, "இவ்வாடலை ஆண்மகன் மட்டும் ஆடியதாகத் தெரியவருகிறது"[69] என்பர். அது தவறான செய்தி. மகளிரும் வெறியாடுவது உண்டு.

செறிதொடி முன்கை கூப்பிச் செவ்வேள்
வெறியாடு மகளிரொடு செறியத் தாஅய்... (பட்டினப்.154-155.)

---

69. மா.சு.சரளா, தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு, 1999, ப.22.

வேலனுக்குப் பதிலாக *வெறியாடு மகளிர்* ஆடும் வெறியாட்டும் வழக்கில் இருந்தது இதனால் அறியப்படும்.

வெறியாடற் செய்திகளை ஐங்குறுநூற்றின் 'வெறிப்பத்து' என்ற பகுதியில் அமைந்துள்ள பத்துப் பாடல்களில் காணலாம். வெறியாடுதலைச் சிறப்பித்துப் பாடியதால் ஒரு பெண்பாற் புலவர் ***வெறிபாடிய காமக்கண்ணியார்*** எனப்பட்டார்.

வெறியாட்டிற்கென்று ஓர் இடம் (களன்) தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டது. அவை இயற்கை இடங்கள் அல்ல; செயற்கையாகச் செய்யப்பட்ட செய்களன்கள். வேலனே அதைப் புனைவான்.

வேலன் தைஇய வெறியயர் களனும் (திருமுருகு.222)

என்பதால் இதனை அறியலாம். சில இடங்களில் வெறிக்களம் அமைப்பதற்கென்றே வல்லுநர்கள் இருந்தனர்.

வல்லோன் தைஇய வெறிக்களம் (மதுரைக். 284)

வெறியாட்டுக்கென நிச்சயித்த இடத்தை வேலன் புனையும் முறைமை சங்க இலக்கியத்தில் தெளிவுற விளக்கப்பட்டுள்ளது. ஆட்டினது கழுத்தை அறுத்து அதன் உதிரத்தைச் சிந்திக், களம் முழுவதும் தினைக் கதிரைப் பரப்பி வைப்பது வெறிக்களம் புனைவதில் முதல் நிலை ஆகும்.

மறிக்குரல் அறுத்துத் தினைப்பிரப்பு இரீஇ (குறுந். 263)

சிறு தினையோடு மலர்களைக் கலந்து தூவியும் மறியறுத்தும் சேவல் கொடியை நிறுத்தியும் களம் புனைவது உண்டு.

சிறுதினை மலரொடு விரைஇ மறியறுத்து
வாரணக் கொடியொடு வயிற்பட நிறீஇ (திருமுருகு.218-219)

வெறியயர் களந்தோறும் நெல் பொரியினைச் சிதறிப் பரப்பும் ஒரு சடங்கு முறையும் உண்டு. இதனை,

வேலன் புனைந்த வெறியயர் களந்தொறும்
செந்நெல் வான்பொரி சிதறி யன்ன (குறுந்.53)

என்பதால் அறியலாம். களத்தில் விரவிய மலர்களும் (வீ) தூவி இது வெறியயர் களன் என்னுமாறு இலக்குக்குறி இடப்படும்.

வேலன்
வெறியயர் களத்துச் சிறுபல தாஅய
விரவுவீ உறைத்த ஈர்நறும் புறவின் (அகம்.114)

உறைத்த என்றால் 'இலக்குக்குறி' இடுதலாம்.

பௌர்ணமி நாள் நடுஇரவில் வெறியாட்டு நிகழ்ந்தது. களத்தில் நின்று வேலன் முருகனைத் தன் மீது வரும்படி அழைப்பான். அப்போது இன்னியம் (பறை) இயங்கும். வெறியாட்டிற்கான பாடலை – முருகனுக்குரிய

கடப்ப மரத்தையும் களிற்றினையும் அப்பாடலில் புகழ்ந்து பாடி, வேலன் முருகனை அழைப்பான்.

அருஞ்சிமை இழிதரும் ஆர்த்துவரல் அருவியின்
ததும்புசீர் இன்னியம் கறங்கக் கைதொழுது
உருகெழு சிறப்பின் முருகுமனைத் தரீஇக்
கடம்பும் களிறும் பாடி... (அகம்.138)

வெறியாட்டில் முருகனை ஆற்றுப்படுத்த வேலன் பாடிய பாடல் ஒன்றின் மாதிரியினைப் பரிபாடலில் காணலாம்.

ஞாயிற்றுஏர் நிறத்தகை நளினத்துப் பிறவியை
காஅய் கடவுட் சேஎய் செவ்வேள்!
சால்வ! தலைவ! எனப் பேஎ விழவினுள்
வேலன் ஏத்தும் வெறியும் உளவே (பரி.5: 12-15)

முருகன் வேலன்மீது வந்திறங்குவான். அவ்வாற்றலால், வேலன் வருங்காலம் உணர்த்துவான். குருதி சிந்திய இடத்தில் நள்ளிரவில் நிகழ்வதாலும் வெறியோடு வேலன் ஆடுவதாலும் இக்கூத்து அச்சம் தருகின்ற கூத்தாக இருந்தது.

களம்நன்கு இழைத்துக் கண்ணி சூட்டி
வளநகர் சிலம்பப் பாடிப் பலிகொடுத்து
உருவச் செந்தினை குருதியொடு தூஉய்
முருகாற்றுப் படுத்த உருகெழு நடுநாள் (அகம்.22)

வெறியாடும்போது வேலன் தொண்டகப் பறையைக் கொட்டிப் பாடுவான். அது **இன்னியம்** என்று சுட்டப்படும்.

அணங்கென உணரக் கூறி வேலன்
இன்னியங் கறங்கப் பாடி (நற்.322)

இன்னியம் என்றது பறை. இதனால் வேலன் என்பார் 'பறையர்' இனத்தவர் என்பதும், பழந்தமிழகத்தில் பறையரே கோயில் குருமார்களாக இருந்தனர் என்பதும் பெற்றாம். பறையர் இனத்து மகளிரும் முருகு மெய்ப்பட வழிபாடு நடத்தினர்.

முருகு மெய்ப்பட்ட புலைத்தி போல (புறம்.259)

பார்ப்பானுக்கு மூத்தவன் பறையன், கேட்பாரில்லாமல் கீழ்ச்சாதி ஆனான்[70] என்ற பழமொழியின் வரலாற்று உண்மை உணரத்தக்கது.

2. குரவை

தொல்காப்பியத்தில் வந்துள்ள முன்தேர்க் குரவை, பின்தேர்க் குரவை இரண்டையும் சங்கப் பாடல்களில் எங்கும் பார்க்க முடியவில்லை. எனினும் குரவை என்ற கூத்து வகையைச் சங்கப் பாடல்கள் நிறையவே

70. கழகப் பழமொழி அகரவரிசை, 1970, ப.282.

பேசுகின்றன. ஆதியில் போர்க்களத்தில் மறவர் தேரின் முன் கூடி நின்று ஆடிய ஆடவர் ஆட்டமான குரவை பின்னர், காலப்போக்கில் மகளிர் பலரும் கூடி மகிழ்ந்து ஆடும் ஒரு சமுதாயக் கூத்தாக மாறிப்போனது.

குரவை என்ற சொல் ***கோக்கப்பட்டது*** என்று பொருள்படும். இளங்கோவடிகள் ஆய்ச்சியர் குரவையில்,

கோத்த குரவையுள் ஏத்திய தெய்வம்நம் (சிலப். 17:38)

என்ற அடியில் ***கோத்த குரவை*** என்று வந்திருப்பது இதனை உணர்த்தும். மகளிர் பலர் கூடிநின்று தத்தமது கைகளைக் கோத்துக் கொண்டு ஆடும் கூத்தே குரவை எனப்பட்டது.

குரவைக் கூத்தே கைகோத் தாடல் (திவா.)

என்று திவாகர நிகண்டு கூறுகின்றது. குரவை குறித்து அடியார்க்குநல்லார்,

குரவை என்பது கூறுங் காலை
செய்தோர் செய்த காமமும் வென்றியும்
எய்தக் கூறும் இயல்பிற் றாகும்,

குரவை என்பது எழுவர் மங்கையர்
செந்நிலை மண்டிலக் கடகக் கைகோத்து
அந்நிலைக் கொட்ப நின்றாட லாகும்[71]

என்னும் இரு நூற்பாக்களை மேற்கோள் காட்டுவர். அவற்றுள் ஒன்று, ஒருவரது (அரசரது) காதலையும் வெற்றியையும் பாடி ஆடுவதே குரவை என்று கூறுகிறது; மற்றொன்று, மங்கையர் எழுவர் கடகக் கைகோத்து ஆடுவதே குரவை என்று கூறும். ஒருகாலத்தில் அரசரின் வென்றியைப் பாடியாடும் ஆடவர் கூத்தாக இருந்த குரவை, பின்னர் மகளிர் பலர் கைகோத்து ஆடி மகிழும் மகளிர் கூத்தாக மாறிய வளர்ச்சியைக் காட்டும் அடையாளமாக இதனைக் கொள்ளலாம்.

'குரவைக் கூத்து' என்பதை வீ.ப.கா.சுந்தரம், "குரவை என்பது நாடகமாகவும் ஆடப்படும். இதற்குரிய ஆட்டக் கால்கள் உண்டு; ஆடுநர் நிற்கும் வரிசை முறையுண்டு; ஆடற்குரிய பாடல்கள் உண்டு"[72] என்று கூறுவதால் குரவை என்பது பழந்தமிழகத்தில் நிலவிய ஒரு செவ்வியல் ஆட்டக்கலை என அறியலாம்.

தொல்காப்பியத்தில் வரும் முன்தேர்க் குரவை, பின்தேர்க் குரவை இரண்டும் ஆடவர் கூத்தாகவே தெரிகின்றன. பின்தேர்க்குரவை ஆட்டத்தைப் பிற்காலத்தில் விறலியரும் ஆடினர்.

முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை இவை இல்லாவிட்டாலும், குரவை எனச் சுட்டப்படும் கூத்து, சங்கப் பாடல்களில் பரவலாகக் காணப்படுகிறது. குரவையை ஆடவர் தனித்து ஆடிய நிலை, ஆடவரும்

71. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.27.

72. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், இரண்டாம் தொகுதி, 1994, ப.162.

மகளிரும் கலந்தும் தழுவியும் ஆடிய நிலை, மகளிர் மட்டும் தனித்து ஆடிய குரவை என்பனவற்றை முன்னர் முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை பற்றிப் பார்த்த இடத்தில் விரிவாகக் கண்டோம்.

பழந்தமிழகத்தில் மருதம், நெய்தல் என்று பரவலாக அனைத்து நில மகளிரும் குரவை ஆடிய வழக்காற்றினை அறிகிறோம். இதுவே பின்னர்க் குன்றக் குரவை, ஆய்ச்சியர் குரவை, யாணர்க் குரவை, பரதவர் குரவை என்று நிலவாரியாகப் பெயர்சுட்டி வளர்ந்தது என்று கருதலாம். சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் ஆய்ச்சியர் குரவை என்பது, மிக்க இசையறிவு படைத்தோரின் ஆடலாக வருணிக்கப் பட்டுள்ளது என்பர்.[73] இதனால் குரவை ஒரு செவ்வியல் கலையாக வளர்ந்த உண்மையை அறியலாம்.

குரவைக்கூத்து சிறுபறை பின்புலத்தில் ஒலிக்கக் குழுநடனமாக நிகழ்ந்ததால் அது தொடக்கத்தில் பாமரர்க்குரிய ஒரு வரிக்கூத்து நிலையில், இசைஆர்ப்பு மிக்க கூத்தாக இருந்தது. அதனாலேயே, "குரவையொடு ஒலிப்ப" (மதுரைக்.97) எனப்பட்டது. பின்னர், குரவை ஒரு சீரான செவ்வியல் ஆட்டமாக வளர்ந்தது. குரவை ஆடுதலைக் **குரவை தூங்குதல்** என்னும் வழக்கு நோக்கத்தக்கது. ***மகளிரொடு குரவை தூங்கும்*** (அகம்.232).

'தூங்குதல்' என்றால் ஒரே சீராக ஆடுதலைக் குறிக்கும். பலரும் கூடி ஆடும்போது, அவரவர் போக்கில் ஆடாமல், ஒழுக்கமான சீரான அசைவுகளோடு ஆடினர் என்பது தெரிகிறது. ***ஒருங்கு நாமாடுங் குரவையுள்*** (கலித். 104) என்பதால், குரவை என்பது குழு நடனம் என்பதும் அதனை ஓரணியாக ஒருவழிப்பட்டு ஆடினர் என்பதும் தெளிவாகிறது. குரவை ஆடுவதற்கென ஒரு மரபு தோன்றியது. இலக்கணச் சுத்தமாக - பரதநாட்டியம் போல - மரபுளி பாடி ஆடும் செவ்வியல் கலையாகக் குரவை வளர்ந்தது.

குரவை தழீஇயாம் மரபுளி பாடித்
தேயா விழுப்புகழ்த் தெய்வம் பரவுதும் (கலித்.103)

என்பதால் குரவை ஆடுவதற்கும் பாடுவதற்கும் ஒரு மரபு இருந்தமை புலனாகும். தெய்வத்தைப் பரவித் தொழுது ஆடும் சமயச் சடங்கான செவ்வியல் ஆட்டமாகக் குரவை வளர்ந்த வளர்ச்சியைக் காட்டும் சான்று இது. தலைவி, தான் விரும்பிய தலைவனைக் கணவனாக அடைதல் பொருட்டு அவளைச் சார்ந்த பெண்டிர், தெய்வத்தை வணங்கிக் ***கொண்டுநிலை பாடிக்*** குரவை ஆடுவதும் அக்கால வழக்கமாகும்.

தெரியிழாய், நீயும்நின் கேளும் புணர
வரையுறை தெய்வம் உவப்ப உவந்து
குரவை தழீஇயாம் ஆடக் குரவையுள்
கொண்டு நிலைபாடிக் காண் (கலித்.39: 26-29).

---

73. 1. வீ.ப.கா.சுந்தரம், மேலது.

கொண்டுநிலைப் பாடுதலாவது, ஒரு குறிப்பிட்ட சொல்லோ தொடரோ, பாட்டின் நடுவிலோ ஈற்றிலோ திரும்பத் திரும்ப வருமாறு பாடுவதாகும். இது சங்க காலம் முதல் இன்று வரை சிற்றூர்ப் பாடல்களின் வழக்கு என்பர்.[74]

3. துணங்கை

தொல்காப்பியத்தில் வெறியாடலும் குரவையும் உண்டு; ஆனால் துணங்கை இல்லை. குரவையைப் போன்றே துணங்கையிலும் ***தழூஉ*** மரபு இருப்பதைப் பார்க்க, துணங்கை என்பது குரவையின் மற்றொரு வடிவமே என்று தோன்றுகிறது.

துணங்கையஞ்சீர்த் தழூஉ மறப்ப (மதுரைக்.160)

துணங்கையம் தழூஉவின் மணங்கமழ் சேரி (மதுரைக்.328)

துணங்கையை ஆடவர் தனித்து ஆடுவதில்லை. இது மகளிர்க்கே உரிய கூத்தாகும். ஆடும் மகளிரை ஆடவர் தழுவுவது உண்டு.

எல்வளை மகளிர் துணங்கை (குறுந்.364)

மகளிர் தழீஇய துணங்கை (குறுந்.31)

என வருவன இதனைக் காட்டும்.

முடக்கிய இருகை பழுப்புடை ஒற்றித்
துடக்கிய நடையது துணங்கை யாகும் (திவா.9).

துணங்கையைக் குறித்த இலக்கணம் கூறும் இந்நூற்பா,

குரவை என்பது எழுவர் மங்கையர்
செந்நிலை மண்டிலக் கடகக் கைகோத்து
அந்நிலைக் கொட்ப நின்றாட லாகும்

என்று மேலே கண்ட குரவை இலக்கணத்தோடு ஒருவகையில் பொருந்துகிறது. குரவையின் வழிவந்தது துணங்கை எனலாம்.

துணங்கையர் குரவையர் அணங்கெழுந்து ஆடி (சிலப்.5: 70)

என்று துணங்கையரும் குரவையரும் ஒரு தன்மையராகவே சிலப்பதிகாரத்திலும் வந்துள்ளதைப் பார்க்கிறோம்.

குரவையும் துணங்கையும் ஒன்றுபோலத் தோன்றினாலும் இரண்டிற்கும் சில நுட்பமான வேறுபாடுகள் உண்டு. குரவை என்றைக்கும் நிகழும். ஆனால் துணங்கை ஒரு குறிப்பிட்ட நாளிலேயே நிகழும்.

எல்வளை மகளிர், துணங்கை நாளும் வந்தன (குறுந்.364)

என்பதால், ***துணங்கை நாள்*** எனத் துணங்கைக்கென்று ஒரு நாள் குறிக்கப்பட்டதை அறியலாம்.

---

74. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், இரண்டாம் தொகுதி, 1994, ப.214.

குரவைக்குரிய இசைக் கருவி தொண்டகச் சிறுபறை. முழவு (இருமுகப் பறை) துணங்கைக்கு உரிய இசைக்கருவியாகும்.

தொண்டகச் சிறுபறைக் குரவை அயர (திருமுருகு.197)
மான்தோல் சிறுபறை கறங்கக் கல்லென
வான்தோய் மீமிசை அயருங் குரவை (மலைபடு.321-322)

எனக் குரவை சிறுபறை ஒலிக்க ஆடப்படுவது காணலாம்.

முழாஇமிழ்த் துணங்கை (பதிற்.52)
முழாஇமிழ்த் துணைங்கை தூங்கும் விழாவின் (அகம்.336)

துணைங்கைக்கு முழவு, பின்னணி ஆகும். முழவின் இமிழொலி இரண்டுபட இயலும்; ***இணையொலி இமிழ் துணங்கை*** என்று கூறப்படும் (மதுரைக்.26). இதனால் துணங்கை, குரவையினும் ஆரவாரம் மிகுந்து விளங்கிற்று என்பதனை அறியலாம்.

கலிகெழு துணங்கை ஆடிய மருங்கின் (பதிற்.13)
தமர் பாடும் துணைங்கையுள் அரவம் (கலித்.70)

தலைவன் ஒருவன், மகளிர் ஆடும் துணங்கையில் பங்கு கொள்ள விழைந்து வந்தவன், மகளிர் போலவே குழையும் கோதையும் தொடியும் புனைந்து, தன்னை உருமாற்றிக் கொண்டு வந்தான்.

குழையன் கோதையன் குறும்பைந் தொடியன்
விழவுஅயர் துணங்கை தழூஉகஞ் செல்ல (நற்.50)

விழவு நின்ற வியன்மறுகிற் றுணங்கை (மதுரைக்.328-329)

கைபுனைந்து மகளிர் ஆடும் துணங்கை தவிரவும், போர்த் துணங்கைகள் பற்றியும் அறிகிறோம். கைபுணர்ந்தாடும் மகளிர்த் துணங்கைபோல், போர்த்துணங்கையும் கொற்றவைக்கே உரியது. கொற்றவை 'துணங்கையஞ் செல்வி' என்று குறிக்கப்பட்டாள்.

துணங்கையஞ் செல்விக்கு அணங்கு நொடித்தாங்கு
தண்டா ஈகையின் பெரும்பெயர் ஏத்தி
வந்தேன் பெரும... (பெரும்பாண்.459-461)

போர்த்துணங்கையும் கொற்றவைத் துணங்கையும் ஒன்றுதான். இது குழுநடனம். துணங்கையஞ் செல்வியான கொற்றவை ஆட, பிற பேய்களும் உடன் ஆடின என்ற நம்பிக்கையில் மகளிரே கொற்றியும் பேய்களுமாகப் புனைந்து ஆடும் கூத்து இது.

பெருங்காட்டுக் கொற்றிக்குப் பேய்நொடித் தாங்கு (கலித்.89)

கொற்றிக்குப் பேய் நொடித்தலாவது, கொற்றவையைத் தலைவி என ஏற்று, அவள்பின் நின்று அவளது புகழைப் பாடுதலும் ஆடுதலும் ஆகும். கொற்றவை முன்பாட்டினைப் பாட, பேய்கள் (வேடமிட்ட கூளியர்) பின்பாட்டுப் பாடுவர். அப்போது முழவு இருவகைத் தாளத்தில் தட்டப்படும். இதனால் இரட்டையொலி துணங்கைக்குப் பின்னணியாக அமைந்தது.

இணையொலியிமிழ் துணங்கைச்சீர் (மதுரைக்.25-26).

உதிரத்தை அளைந்த நகங்களையுடைய விரலாலே கண்களைத் தோண்டி உண்ணப்பட்ட மிக்க நாற்றமுடைய கரிய தலையைக் கையில் எடுத்து, அவுணர்க்கு அச்சந் தோன்ற எதிர் நின்று வெற்றிக் களத்தைப் பாடித் தோள் அசைத்துப் பெருமுலை குலுங்க நிணத்தைத் தின்ற வாயோடு பேய்மகள் துணங்கை ஆடினாள் என்று கொற்றவை ஆடிய போர்த்துணங்கைக் கூத்தினை,

கழற்கட் கூகையொடு கடும்பாம்பு தூங்கப்
பெருமுலை யலைக்குங் காதிற் பிணர்மோட்டு
உருகெழு செலவின் அஞ்சுவரு பேய்மகள்
குருதி யாடிய கூருகிர்க் கொடுவிரற்
கண்டொட் டுண்ட கழிமுடைக் கருந்தலை
வொண்டொடித் தடக்கையி னேந்தி வெருவர
வென்றடு விறற்களம் பாடித் தோள்பெயரா
நிணத்தின் வாயள் துணங்கை தூங்க (திருமுருகு.49-56)

என்று திருமுருகாற்றுப்படை அச்சமுற வருணித்துள்ளது.

கணங்கொள் சுற்றமொடு கைபுணர்ந் தாடும்
துணங்கையம் பூதம் துகிலுடுத் தவைபோல் (பெரும்பாண்.234-235).

கொற்றி தோள்பெயர்தலும் அணங்கு கைபுணர்ந்தாடுதலும் பேய்த் துணங்கையின் நெறியாதல் வேண்டும். தோள் பெயர்த்து ஆடுதல் மகளிர்த் துணங்கையில் இல்லை.

குரவை போலவே துணங்கையும் *தழூஉ* என்றும் சுட்டப்பட்டது. சங்கப் பாடல்கள் சிலவற்றில் தழூஉ என வரும் இடங்கள் குரவையா துணங்கையா என்று அறியமுடியாதபடி உள்ளன.

தாதெரு மன்றத்து அயர்வர் தழூஉ (கலித்.103: 62)

அன்புறு காதலர் கைபிணைந்து ஆய்ச்சியர்
இன்புற்று அயர்வர் தழூஉ;
முயங்கிப் பொதிவேம் முயங்கிப் பொதிவேம்
முலைவேதின் ஒற்றி முயங்கிப் பொதிவேம்
கொலையேறு சாடிய புண்ணையெங் கேளே (கலித்.106: 32-36)

எனக் கலித்தொகையில் வரும் 'தழூஉ'க் கூத்துகள் குரவையா, துணங்கையா என்று தெளிவாகத் தெரியவில்லை. குரவையினும் துணங்கைக் கூத்திலேயே தலைவர் பரத்தையரோடு பெரிதும் நெருங்கித் தழுவிக் கலந்தனர் என்பதால், இது துணங்கைக் கூத்தாதல் வேண்டும் என்று கருதலாம்.

குரவை, துணங்கை, தழூஉ மூன்றும் ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று எனக் கிளைத்தவை என்று தெரிகிறது.

4. துடிக்கூத்து

'துடிநிலை' என்ற துடிக்கூத்து வெட்சித்திணைக் காலத்தில் இருந்ததைத் தொல்காப்பியத்தில் கண்டோம். சங்க காலத்திலும் துடிக்கூத்து தொடர்ந்து வந்துள்ளதை அறிகிறோம்.

ஆநிரைகளை வேட்டையாடி வந்த வில்லாளர் தம் களைப்பு நீங்கும் பொருட்டு, கனைகுரல் கடுந்துடியை இசைத்துப் பாடி அதன் இசைப் பின்னணியில் ஒரே சீரான தூங்குதல் போன்ற ஆட்டத்தை நிகழ்த்தினர். அப்போது நெற்றியில் தழையால் ஆன மாலையை அணிந்திருந்தனர். துடிக்கூத்து ஆடி, ஊன்புழுக்கு (இறைச்சிப் புலவு) உண்டு மகிழ்ந்தனர்.

வடியுறு பகழிக் கொடுவில் ஆடவர்
அணங்குடை நோன்சிலை வணங்க வாங்கிப்
பல்ஆன் நெடுநிரை தழீஇக் கல்லென
அருமுனை அலைத்த பெரும்புகல் வலத்தர்
கனைகுரல் கடுந்துடிப் பாணி தூங்கி
உவலைக் கண்ணியர் ஊன்புழுக்கு அயரும் (அகம்.159)

துடிக்கூத்து மிகக் கடுமையான வெப்பம் ஊட்டும் ஆட்டமாக இருக்கும். வெப்பம்தணிக்கும் முயற்சியாக நெற்றியில் தழையைக் கண்ணியாகச் சூடி ஆடுவது வழக்கம். துடிக்கூத்தை ஆடவர் ஆடி முடித்தபோது வயிற்றில் பசி மிகுதியாக எழும். **உவலைக் கண்ணியர் ஊன்புழுக்கு அயரும்** என்பது இதனை உணர்த்தும்.

துடிக்கூத்தினை மகளிர் ஆடுவதும் உண்டு. ஓர் ஆடல் மகள் (விறலி) துடியின் இசைக்கேற்ப அடிபெயர்த்தும் தோளசைத்துத் தூக்கியும், நறவுண்டும் மகிழ்ந்து ஆடினாள்.

துடியின் அடிபெயர்த்துத் தோளசைத்துத் தூக்கி
அடுநறா மகிழ்தட்ப ஆடுவாள் தகைமையின்
.... மாதடிந் திட்டோய் (பரி.21: 19-29)

மா மரமாக நின்ற சூரனைத் தடிந்த முருகன் கதையைத் துடிக் கூத்தாக அவள் ஆடினாள். இதுவே பின்னர், துடியாடல் என்னும் முருகன் ஆடிய கூத்தாகப் பதினோராடலில் சேர்க்கப்பட்டது. **மாக்கடல் நடுவண், நீர்த்திரை அரங்கத்து நிகர்த்து முன்னின்ற, சூர்த்திறங் கடந்தோன் ஆடிய துடி** (சிலப்.6:49-51). தமிழரின் கூத்து வரலாற்றில் நமக்குக் கிடைக்கும் முதல் கூத்து துடிக்கூத்தாகும். இது, வேட்டைச் சமூகத்துத் தனிமனிதன் ஆடி மகிழ்ந்த கூத்தாக இருந்து, பின்னர்க் காலந்தோறும் பல நிலைகளில் வளர்ந்து, இறுதியில் பழந்தமிழ்க் கடவுளாம் முருகனைத் தொடர்புறுத்திச் சமயச் சார்பான நிலைக்கு உயர்த்தப்பட்டது எனத் தெரிகிறது.

5. ஒள்வாள் அமலை

வாளோர்ஆடும் அமலை என்ற ஒரு கூத்து தொல்காப்பியத்தில் வந்தது கண்டோம். "கருவியைக் கொண்டு ஆடுகின்ற முறை, தொல்காப்பியர் காலத்தில் இருந்ததை இக்கூத்து உணர்த்துகிறது. வாளை முறையோடும்

நெறியோடும் சுழற்றி ஓர் ஒழுங்குபடுத்தப் பட்ட ஓசையை எழுப்பி இக்கூத்து நிகழ்ந்திருக்கக் கூடும்"[75] என்று மா.சு.சரளா கருதுகிறார். வாளைக் கையில் வைத்து ஆடியது, போரில் வெற்றியைத் தந்த வாளுக்கு நன்றி கூறும் ஒரு குறிப்பு எனலாம். வசைக்கூத்தான ஒள்வாள் அமலை, சங்க காலம் வரையிலும் தொடர்ந்து வந்துள்ளது.

பல்குன்றக் கோட்டத்து நன்னனின் பாழி என்ற ஊரில் பேய்களுக்குப் பலியூட்டும் பொறுப்பேற்ற கோசர் குலத்தில் *வாய்மொழி தவறாதவன்* என்று பெயர் பெற்ற மிஞிலி என்பவன், *பறவைகளுக்குப் பாதுகாவலன்* என்று பெயர் பெற்ற அதிகன் என்ற அரசன், வெள்ளம் போல் படை வைத்திருந்தும் அவனைப் போரில் கொன்று, அச்செயலுக்கு உவந்து தன் வீரரோடு, போர்க் களத்திலேயே ஒள்வாள் அமலைக் கூத்தை ஆடினான் என்ற செய்தியைப் பரணர் பாடியதால் அறிகிறோம்.

கறையடி யானை நன்னன் பாழி
ஊட்டரு மரபின் அஞ்சுவரு பேஎய்க்
கூட்டெதிர் கொண்ட வாய்மொழி மிஞிலி
புள்ளிற்கு ஏமம் ஆகிய பெரும்பெயர்
வெள்ளத் தானை அதிகற் கொன்றுஉவந்து
ஒள்வாள் அமலை ஆடிய ஞாட்பின் (அகம்.142)

என்ற அகநானூற்றுப் பாடலடிகளில் ஒள்வாள் அமலைக்கூத்து வந்திருப்பதை அறியலாம். இது, அரிதாகப் பெற்ற போர்க்கள வெற்றியைக் கொண்டாடியும் தோற்றோரை நகையாடியும் அரசரும் வீரரும் சேர்ந்து ஆடும் வசைக்கூத்து வகை ஆகும்.

6. நூழில் ஆட்டு

தும்பைத் திணையின் ஒரு துறையாக 'நூழில்' என்பதனைத் தொல்காப்பியர் கூறினார். பல உயிர்களைக் கொன்று குவித்த வெற்றியை ஒரு கூத்தாக ஆடும் வழக்கம் உருவானது. அதுவே நூழிலாட்டு எனப்பட்டது. கடலில் நிறைய மீன்களைப் பிடித்து வந்த மீனவர்கள், மூங்கில் தோப்பில் நூழிலாட்டு ஆடி மகிழ்ந்த செய்தியை மதுரைக்காஞ்சி (மதுரைக்.255-257) கூறும். இதனைத் தொல்காப்பிய நூழில் பகுதியில் விரிவாக அறிந்தோம்.

7. புலிநோக்கு உறழ் நிலை

விச்சியர் பெருமகன் என்ற வள்ளல், வேந்தர் பலரோடு பொருதி வென்ற நாளில், பாணர் அதை ஒரு நாடகமாக நடித்தனர். *புலிநோக்கு உறழ்நிலை* என்பது அந்நாடகம். (நிலை என்றால் நிலயம், கூத்து எனப் பொருள்படும்.) அதனைக் கண்ட குறும்பூர் என்ற ஊரின் மக்கள் பெரிதாக ஆரவாரம் செய்தனர். அந்த ஆரவாரத்தினைப் பெண்டிர் ஆரவாரமாகப் பரப்பும் அலருக்கு உவமையாக்கிப் பரணர் பாடிய பாடலால், இதை அறிகிறோம்.

---

75. மா.சு.சரளா, தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு, 1999, ப.28.

வில்கெழு தானை விச்சியர் பெருமகன்
வேந்தரொடு பொருத ஞான்றைப் பாணர்
புலிநோக்கு உறழ்நிலை கண்ட
கலிகெழு குறும்பூர் ஆர்ப்பினும் பெரிதே (குறுந்.328)

உ.வே.சாமிநாதையர், "பாணர் போர்க்களத்தில் களவழிப்பா, பரணி முதலியன பாடுதல் மரபாதலின் அங்கே சென்றனர். புலியென்றது இங்கே சிங்கத்தை. புலி நோக்கு - அரிமா நோக்கு; *ஸிம்ஹாவலோகனம்;* இருபுறமும் பார்த்தல். பொருவார் இரு சாராராதலின் இடைநின்ற பாணர் சிங்கநோக்காற் பார்த்தனர்"[76] என்று இதற்கு உரைகூறுவர். இது, பாணர் குழுவினர் நடித்துக் காட்டிய நாடகத்தை விளக்குவதாக உள்ளது.

உறழ்தல் என்றால் ஒத்தல். புலி நோக்குவதைப் போல் ஒத்து நோக்கி ஆடுதல் பார்ப்பவர்க்கு நகைப்பைத் தோற்றுவிக்கும். அதனால் பார்வையாளர் பக்கம் சிரிப்பொலி ஆர்ப்பு எழும். இக்காலத்தார் மெய்யில் வரிக்கோடு தீட்டிப் பாய்ந்தும் தாவியும் ஆடும் புலியாட்டத்தோடு இது ஒப்புநோக்கத் தக்கதாம்.

8. கழாய்க்கூத்து

மூங்கில் கழையில் ஆடும் கூத்து, கழாய்க்கூத்து ஆகும். ஒரு மூங்கில் கழையை நட்டு, அதன்மேல் ஏறி நின்று, காலால் பிணித்தும் சாய்ந்தும் உறழ்ந்தும் சுழன்றும் பலவாறு ஆடுவது கழாய்க்கூத்து. ஒரு குரங்குக் குட்டி இதுபோல் மூங்கிலில் ஆடிய காட்சியைக் கண்ட ஒரு புலவர், கோடியர் சிறுவன் கழையில் ஆடும் கூத்து நினைவுக்கு வர, இப்படி உவமித்துப் பாடுகிறார்.

கடும்பறைக் கோடியர் மகாஅர் அன்ன
நெடுங்கழைக் கொடும்பர் கடுவன் உகளினும் (மலைபடு.236-237)

9. கயிற்றுக் கூத்து – ஆரியக்கூத்து

கழாய்க்கூத்தினும் வேறுபட்டது கயிற்றுக்கூத்து. இரண்டிலும் கழைகள் பயன்பட்டன. ஆயினும், கயிறு இன்றிக் கழைகளை மட்டும் நட்டு அதில் ஏறி நின்று, காலால் கழையைப் பிணித்துக் கொண்டு, சாய்ந்தும் உறழ்ந்தும் சுழன்றும் பலவாறு ஆடுவது கழாய்க்கூத்து. கழைகளுக்கு நடுவே கயிற்றைக்கட்டி, அதில் நின்று தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆடும் கூத்து, கயிற்றுக்கூத்து ஆகும்.

சாறுகொள் ஆங்கண் விழவுக்களம் நந்தி
அரிகூட்டு இன்னியம் கறங்க ஆடுமகள்
கயிறூர் பாணியின் தளரும் சாரல் (குறிஞ்சிப்.192-194)

என்ற அடிகள் இதன் ஆடும் முறைமையை விளக்கும். நாடகக் களத்தில், இனிய வாச்சியங்கள் ஒலிப்ப, ஆடுமகள் கழாய்க் கயிற்றிலே ஏறி ஆடுகின்ற தாளத்தினால் ஆற்றாது ஆடினாள். கயிற்றுக் கூத்தை ஆரியக்கூத்து என்றும் அழைப்பர். ஆரியக் கூத்து (கயிற்றுக்கூத்து), மிகவும் கடினப்பாடான கூத்து.

---

76. உ.வே.சாமிநாதையர் (உரை ஆ.), குறுந்தொகை, 1962, ப.602.

இதனை ஆடியவர் பழஞ்சேர நாட்டின் வடபகுதியைச் சேர்ந்த ஆரியர். ஆதலால் இது, ஆரியக்கூத்து என்றும் அழைக்கப்பட்டது.

.... ஆரியர்
கயிறாடு பறையிற் கால்பொரக் கலங்கி
வாகை வெண்ணெற்று ஒலிக்கும் (குறுந்7)

என்ற குறுந்தொகைப் பாடலில், ஆரியர் கழையில் கட்டிய கயிற்றில் ஊர்ந்து ஆடிய ஆரியக் கூத்து வந்துள்ளது காணலாம்.

கயிற்றில் நின்று ஆடும்போது, பின்னணியில் பறை ஒலிக்கும். அதன் ஓசை, வாகை மரத்தின் வெள்ளிய நெற்றுகள் அதிர்ந்து ஒலிக்கும் ஒலிக்கு உவமையாக இக் குறுந்தொகைப் பாட்டில் வந்துள்ளது. இதே உவமச்செய்தி சங்கப் பாடல்கள் பலவற்றில் வந்திருப்பதைப் பார்க்க முடிகிறது.

வாடல் உழுஞ்சில் விளைநெற் றந்துணர்
ஆடுகளப் பறையின் அரிப்பன ஒலிப்பக்
கோடை நீடிய கேன்பெருங் குன்றம் (அகம்.45)

உறுவளி எறிதொறும் கலங்கிய பொறிவரிக்
கலைமான் தலையின் முதன்முதற் கவர்த்த
கோடலம் கவட்ட குறுங்கால் உழுஞ்சில்
தாறுசினை விளைந்த நெற்றம், ஆடுமகள்
அரிக்கோற் பறையின் ஐயென ஒலிக்கும் (அகம்.151)

என்பன இதற்குச் சான்றுகள். ஆடுமகள் கயிற்றில் நடந்தாடிய கூத்து, நற்றிணைப் பாடல் ஒன்றில் வந்துள்ளது.

கழைபாடு இரங்கப் பல்லியம் கறங்க
ஆடுமகள் நடந்த கொடும்புரி நோன்கயிற்று (நற்95)

என்ற பாடலடிகளால், பல்லியம் முழங்க ஆடல்மகள் கயிற்றில் நடந்து ஆடுவாள்; அவள் ஆடும் கயிறு வலிய கயிறாக இருக்கும் (நோன் கயிறு) என்ற செய்தி கிடைக்கிறது. இது கவனத்தோடு ஆடத்தக்க கூத்து. **ஆரியக் கூத்தாடினாலும் காரியத்தில் கண்வை** என்ற பழமொழி இக்கூத்தின் கடினப்பாட்டினை உணர்த்தும்.

வடசேர நாடான ஆரியநாடும் பாசனும் பரதமுனியும்

ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை நற்றிணை 170ஆவது பாடலில் வரும், **ஆரியர் துவன்றிய** என்பதற்கு உரையெழுதும்போது,

> சங்க காலச் சேரநாட்டின் வடபுலம் ஆரியநாடு என வழங்கின மையின், அந்நாட்டவர் ஆரியர் எனப்பட்டனர். மேனாட்டு யவன ஆசிரியரான தாலமி முதலியோர் சேர நாட்டின் வடக்கிலிருந்த நாட்டை **'ஆரியகே'** (ஆரியகம்) என்றே குறிக்கின்றனர். (**ஆரிய வர்த்தம்** வேறு. அது கங்கை பாயும் நாடு)[77]

---

77. ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை (உரை ஆ.), நற்றிணை மூலமும் விளக்கவுரையும், தொகுதி-1, 1966, ப.681.

என்பதால், இவ்வாரியர் வட ஆரியர் ஆகார்; வடசேர நாட்டில் வாழ்ந்த **சேர நாட்டு ஆரியர்** என்ற உண்மையை அறியலாம்.

ஆரியருள் ஒருசாரார் சங்க காலத்திலேயே சேர நாட்டின் வடபகுதியில் குடியேறினர். இவர்கள் வடமொழியும் தமிழும் நன்கறிந்தவர். **பாசனும் பரதமுனியும் அங்கே இருந்தவர் ஆகலாம்!**

சென்ற நூற்றாண்டில், ***நாட்டிய சாஸ்திரம்*** என்னும் சமசுகிருத ஏட்டுச் சுவடியைக் கேரள மாநிலத்தில் கண்டெடுத்தனர். அதே போலவே பாசனின் 13 நாடகங்களும் திருவனந்தபுரத்தில் கண்டெடுக்கப்பட்டன. அவை ஏன் வடக்கே கிடைக்கவில்லை? வடமொழி நிலைபெற்ற வடக்கை விட்டு, தெற்கில் கேரளத்தில் அவை கிடைத்தமை எப்படி?... இது ஆராயத்தக்கது.

சமசுகிருத நாடக ஆசிரியர்களுள் காளிதாசனுக்கு முந்தியவர் பாசன் ஆவார். பாசனின் நாடகங்கள் உருவான வரலாற்றினை முகுஜகந்நாத ராஜா,

> இவை சேர நாட்டில் உருவானவைதான் என்பதில் ஐயமில்லை. இந்நாடகங்கள் அனைத்துமே திருவனந்தபுரத்தில்தான் கிடைத்தன. இந் நாடகங்களில் வரும் சம்பிரதாயங்கள், பலராமனைத் துதித்தல், பிரதிமைகள் இறந்தவர்கட்கு ஏற்படுத்துதல் முதலிய பல செய்திகள் இவை தமிழகத்தில் சேர நாட்டுப் பகுதியைச் சார்ந்தவையாகவே உள்ளன. ஆதலின் இந்நாடகாசிரியன் தமிழகத்தைச் சார்ந்தவன் என்றே கொள்ள வேண்டும்[78]

என்று கூறும் கருத்து இங்குச் சிந்திக்கத்தக்கது.

பன்மொழிப்புலவர் கா.அப்பாதுரை பின்வருமாறு எழுதுகிறார்:

> அண்மையில் அறிஞர் டி.கணபதி சாஸ்திரியால் திருவனந்தபுரத்தில் கண்டெடுக்கப்பட்ட 13 நாடகங்களும் பல காரணங்களால் பாஸனுடையவை என்று சிலரும், அன்று என்று வேறு சிலரும் வாதிடுகின்றனர். கி.பி. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டில் மலையாள நம்பூதிரிகளால் எழுதப்பட்டவையே இவை என்பர் சிலர்.[79]

இங்கு ஒரு கருத்து எழுகிறது.

> நாட்டிய சாஸ்திரமும் சேர நாட்டிலேயே வெளிப்போந்ததால், சேரநாட்டில் வாழ்ந்த பரதமுனிவர், பழந்தமிழ் நாடக இலக்கண நூல் ஒன்றின் பொருண்மையில் திளைத்து வியந்து, அதனைத் திருடியும் பெருக்கியும் உருவாக்கிய நூலே நாட்டிய சாத்திரம்.

நாட்டிய சாத்திரத்திற்கும் சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுகாதைக்கும் ஒப்புமைகள் இருப்பதாகவும், நாட்டிய சாத்திரத்தைப் பார்த்தே இளங்கோ அரங்கேற்றுகாதை எழுதினார் என்றும் சிலர் கூறுவார்.

---

78. மு.கு.ஜகந்நாதராஜா, வடமொழி வளத்திற்குத் தமிழரின் பங்கு, 1994, ப.285.
79. கா. அப்பாதுரைப்பிள்ளை, உலக இலக்கியங்கள் (முதற் பகுதி), 1949, ப.156.

நாடகத்தமிழ் நூலாகிய பரதம், அகத்தியம் முதலாகவுள்ள தொன்னூல்களும் இறந்தன

என்று அடியார்க்குநல்லார் கூறுவார். அந்தப் பரதம் என்ற நாடகத் தமிழ்நூலைப் பார்த்தே பரதமுனியும் இளங்கோவடிகளும் வேறுவேறு காலக்கட்டங்களில் தத்தம் நூல்களைச் செய்தார்கள். அதனால்தான், இரு நூல்களுக்கும் ஒப்புமை இருக்கிறது! பரதம் பார்த்து நாட்டிய சாஸ்திரம் செய்ததால், அவரைப் பரதமுனி என்றனர்! பரதம் நூலை அழித்ததுபோலவே அப் பெயர்க் காரணத்தையும் அழித்துவிட்டனர்.

இப்படியும் நடந்திருக்கலாம். இது ஒரு வலுவான கருதுகோள். இது விரிவான மேலாய்வுக்கு உரியது.

10. பொய்தல்

இளஞ்சிறார் பெரிதும் பயின்று விளையாடும் விளையாட்டே பொய்தல் என்பர் ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை.[80]

பொலந்தொடிப் புதல்வனும் பொய்தல் கற்றனன் (நற்.166)

என்பது, பொலந்தொடிப் புதல்வரான சிறுவர்கள் இராசா-இராணி, அப்பா-அம்மா எனத் தங்களைப் பொய்யாகப் புனைந்து நடித்து ஆடும் விளையாட்டே பொய்தல் ஆடுதல் என்பதை உணர்த்தும்.

பொய்யே அறியாத பேதைப் பருவத்து மகளிரும் பொய்தல் என்னும் கதைதழுவி ஆடும் நாடகத்தை ஆடினர்.

பொய்தல் ஆடிய பொய்யா மகளிர் (ஐங்.181)

காயா ஞாயிறு எனப்படும் சூரியன்போல் ஒளிவீசும் மணிமாலை மார்பில் அசைந்தாடத் தலைவியும் பொய்தல் ஆடினாள்.

காயா ஞாயிற்று ஆகத்து அலைப்பப்
பொய்தல் ஆடிப் பொலிகஎன வந்து (அகம்.156)

பரத்தையரும் பொய்தல் ஆடுதல் உண்டு. அவர்கள் தங்களைத் தேவ அரம்பையர்போல் பொய்க்கோலம் புனைந்து ஆடியதால் இது பொய்தல் எனப் பெயர் பெற்றது எனக் கருதலாம்.

மீன்முள் அன்ன வெண்கால் மாமலர்
பொய்தல் மகளிர் விழவுஅணிக் கூட்டும் (அகம்.26)

'விழவு அணிக் கூட்டும்' என்றது, கூத்திற்கான அணிமணிகள் அணிந்து, அலங்காரமும் ஒப்பனையும் புனைதலைக் குறிக்கும்.

பரத்தையருள் வளமிக்க உயர்வகையினரான நெஞ்சை ஈர்க்கும் கொண்டி மகளிரும் திருமண இல்லங்களில் பொய்தல் ஆடினர். அப்படி ஆடுவதற்குமுன் தங்களை மலர்களால் அலங்கரித்து ஒப்பனை புனைந்து ஆடினர் என்பர்.

---

80. ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை, ஐங்குறுநூறு மூலமும் உரையும், 1978, ப.417.

நெஞ்சு நடுக்குறூஉக் கொண்டி மகளிர்
யாம நல்யாழ் நாப்பண் நின்ற
முழவின் மகிழ்ந்தனர் ஆடிக் குண்டுநீர்ப்
பனித்துறைக் குவவுமணல் முனைஇ மென்தளிர்க்
கொழுங்கொம்பு கொழுதி நீர்நனை மேவர
நெடுந்தொடர்க் குவளை வடிம்புற அடைச்சி

மணங்கமழ் மனைதொறும் பொய்தல் அயர (மதுரைக்.583-589)

மாயப்பொய் கூட்டி மயக்கும் விலைக்கணிகை
....
தொட்டார்த்தும் இன்பம் துறைப்பொதுவி, கெட்டதைப்
பொய்தல் மகளிர் கண்காண இகுத்தந்து (பரி.20: 49-59)

பரத்தையருள் கடைஞரான விலைக் கணிகையரும் பொய்தல் நாடகம் ஆடினர் என்பதை இதனால் அறியலாம்.

11. அம்பா ஆடல்

அம்பா ஆடல் பரிபாடலில் வந்துள்ளது. இதற்கு உரையெழுதிய பரிமேலழகர் இதனைத் ***தைந்நீராடல்*** என்று எழுதிய உரையால், ***அம்பா ஆடல்*** என்ற அரிய கூத்துவகை இருட்டடிக்கப்பட்டது.

மாயிரு திங்கள் மறுநிறை ஆதிரை
விரிநூல் அந்தணர் விழவு தொடங்கப்
புரிநூல் அந்தணர் பொலங்கலம் ஏற்ப
வெம்பா தாக வியனில வரைப்புஎன
அம்பா ஆடலின் ஆய்தொடிக் கன்னியர்
முனித்துறை முதல்வியர் முறைமை காட்ட (பரி.11: 76-81)

என்ற அடிகளில் ***புரிநூல் அந்தணர்*** என்பார் புரோகிதர்; ***விரிநூல் அந்தணர்*** என்பார் நாடகநூலை விரிவாகக் கற்ற அறிஞர் ஆவர். அவர்கள் விழவு (நாடகம்) தொடங்குகிறார்கள். ***தோரிய மகளிர்***போன்ற சடங்குமுறைகள் அறிந்த முதல்வியர் முறைமை காட்ட, 'இந்த உலகம் வெம்பாது பாதுகாக்க' என அம்பாளை வழிபட்டுப் பாடி, ***அம்பா ஆடல்*** என்ற கூத்தினை ஆய்தொடிக் கன்னியர் நிகழ்த்தினர். இது மூலபாடத்தைப் படிக்கும்போது தெற்றெனப் புலப்படும். ஆனால், பரிமேலழகர் இதன் பின்வரும், ***தாயருகா நின்று தவத்தைந் நீராடுதல்*** என்ற அடியை இதனுடன் கொண்டுகூட்டி இது தாயருகே நின்றாடிய தைந்நீராடல் என்பர்.

பரிமேலழகர் நாடகக் கலைஞரைச் 'சிற்றினம்' என்று பழிப்பர். 'சிற்றினஞ் சேராமை' என்பதற்கு, "அஃதாவது சிறியவினத்தைப் பொருந்தாமை. சிறியவினமாவது—'நல்லத னலனும் தீயதன் தீமையு மில்லென்போரும்' (புறம்.29). விடரும் தூர்த்தரும் ***நடரும்*** உள்ளிட்ட குழு"[81] என்று ***நடரை*** (நடிகரை)ச் சிற்றினம் என்பது காணலாம். இத்தகைய

81. பரிமேலழகர் (உரை ஆ.), திருக்குறள் பரிமேலழகர் உரையுடன், திருப்பனந்தாள் வெளியீடு, 1968, ப.189.

9

உரைகாரர் சிலர் தமிழ்நாடகக் குறிப்புக்களை இருட்டடிப்புச் செய்ததால், பல நாடகச் செய்திகளை நாம் இழந்தோம். உரையாசிரியர் கூறுவதே மூல ஆசிரியர் கருத்து என நம்பும் போக்கால் விளையும் தீமைகள் இவை.

12. அமர்ந்தாடல்

நின்றும் நகர்ந்தும் சுழன்றும் ஆடுவதே கூத்தின் இயல்பு. அமர்ந்த நிலையில் ஆடும் அமர்ந்தாடல் கூத்தும் அக்காலத்தில் இருந்தது. மகளிர் மாதவிலக்குப் போன்ற சூழல்களில், குதித்தும் ஓடியும் ஆடுவது மகளிர்க்கு வாய்ப்பாக அமையாது. அத்தகைய காலங்களில் அமர்ந்த நிலையிலேயே அவிநயம் காட்டி ஆடும் ஒரு வகைக் கூத்தினை வழக்கத்தில் கையாண்டனர் தமிழர்.

வையை மணலில், ஒப்பனையால் புனைந்த மகளிர் ஆயமொடு அமர்ந்தாடும் செய்தியை ஒரு கலித்தொகைப் பாடல் தருகிறது.

தைஇய மகளிர்தம் ஆயமொடு அமர்ந்தாடும்
வையைவார் உயரெக்கர் நுகர்ச்சியும் உள்ளார்கொல் (கலித்.27)

இங்கு அமர்ந்தாடல், கழங்காடுதல் போன்ற விளையாட்டன்று. இது மகளிர் ஆற்றுமணலில் அமர்ந்த நிலையில் கைஅசைத்துப் பலருடன் ஆடும் ஒருவகைக் கூடியாட்டமான கூத்து ஆகும்.

'கொண்டி மகளிர்' எனப்படும் பரத்தையர், திருமணம் நிகழும் இல்லங்களில் ஒண்சுடர் விளக்கொளியில் பசும்பொன்னாலான நகைகளை அணிந்து அமர்ந்தாடும் ஒருவகை ஆட்டத்தை நிகழ்த்திய செய்தியை மதுரைக்காஞ்சியில் பார்க்க முடிகிறது.

மணம்புணர்ந் தோங்கிய அணங்குடை நல்லில்
ஆய்பொன் அவிர்தொடிப் பாசிழை மகளிர்
ஒண்சுடர் விளக்கத்துப் பலருடன் துவன்றி
நீனிற விசும்பில் அமர்ந்தனர் ஆடும் (மதுரைக்.578-581)

என்பதாலும் அமர்ந்தாடல் கூத்தினை அறியலாம். திருமண இல்லங்களிலும் கூத்து நிகழ்ந்தது என்ற புதுச்செய்தி அறியற்பாலது.

13. ஓரையாடல்

'ஓரையாடல்' என்ற மகளிர் விளையாட்டு, சங்க இலக்கியங்களில் பரவலாகக் காணப்படுகிறது. தலைவி தோழியருடன் சேர்ந்து ஒருதாய் மக்கள்போல் உறவுதழுவி ஆடும் குழுவை ஓரை ஆயம், ஓரை மகளிர் என்று சுட்டும் வழக்கம் அன்றிருந்தது.

ஓரை ஆயம் கூறக் கேட்டும் (குறுந்.48)
ஓரை மகளிர் ஓராங்கு ஆட்ட (குறுந்.316)
விளையாட்டு ஆயமோடு ஓரை ஆடாது (நற்.68)
ஒள்ளிழை மகளிரொடு ஓரை ஆடாய் (நற்.155)
ஓரை மகளிரும் ஊர்எய் தினரால் (நற்.398)
ஓரை மகளிர் ஓதை வெரீஇயெழுந்து (கலித்.75)

கோதை ஆயமோடு ஓரை தழீஇ (அகம்.49)

கோதை ஆயமொடு வண்டல் தைஇ
ஓரை யாடினும் உயங்கும்நின் ஒளியென (அகம்.60)

ஓரை ஆயமொடு பந்துசிறிது எறியினும் (அகம்.219)

ஓரை ஆயத்து ஒண்டொடி மகளிர் (புறம்.176)

பொதுவாக 'ஓரையாடல்' என்று அதனைச் சுட்டினாலும், அது பற்பல வகையாக ஆடப்பட்டது என்று தெரிகிறது. அவற்றுள்,

அ.) நீர் விளையாட்டு,
ஆ.) அலவனாட்டு,
இ.) பந்து விளையாட்டு,
ஈ.) பாவை விளையாட்டு

என்பன குறிப்பிடத்தக்க நான்கு வகைகளாகும். இந்நான்கில், நான்காவது வகையான பாவைக் கூத்தே நாடகமாகத் தெரிகிறது. ஏனைய மூன்றும் பொழுதுபோக்கு விளையாட்டுக்களாகும்.

அ.) ஓரை – நீர் விளையாட்டு

உ.வே.சாமிநாதையர் ஓரையாடலைப் பற்றி விளக்கவில்லை; 'ஓரையாயம்' என்பதற்கு 'விளையாட்டையுடைய மகளிர் திரள்' (குறுந்.48) என்பர். ஓரையாடலைப் பற்றிச் சற்றே விளக்கமாகப் பேசும் உரையாசிரியர் ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை ஆவார்.

ஓரை என்பதை இக்கால 'ஓரி' என்னும் விளையாட்டோடு பொருத்தி விளக்குவர் ஔவை.

> ஓரை என்பது நீர் விளையாட்டு வகையுள் ஒன்று; இக்காலத்தில் அதனை ஓரி யென்பர். விளையாட்டிற்குச் சமைந்த இளையோர் பலரும் கரையில் நிற்க, ஒருவர் ஒரு சிறு குச்சியைக் கால்விரலின் இடையிற் செருகிக் கொண்டு நீருக்குள் குதித்து மூழ்கி விட்டுவிடுவர்; அது நீர்ப் பரப்பில் வெளிப்பட்டு மிதக்கக் காண்பவர் தாம் நீரிற் குதித்து நீந்தி அதனை எடுத்துவந்து கரையவர்பால் சேர்ப்பர்; தவறுவோர் பலருடன் நீரில் இறங்கி ஒவ்வொருவரையும் தீண்ட முயல்வர்; நீந்துதல் வல்லவர்கள் அவர் கைப்படாமல் நெடிது செல்வதும் நெருங்கியவழி நீர்க்குள் மூழ்கிப் பின் வேறிடத்தில் வெளிப்படுவதும் செய்வர்; இஃது இக்காலத்து ஓரையாட்டு[82]

என்பர். இது அப்படியே அக்காலத்தில் மகளிர்பால் இருந்தது என்று கருத முடியாது. மகளிரின் மெல்லிய இயல்புக்கு ஏற்பச் சில மாற்றங்களைக் கொண்டு விளங்கியிருக்கும் எனக் கருதலாம்.

விளையாடு ஆயமொடு ஓரை ஆடாது
இளையோர் இல்லிடத்து இற்செறித் திருத்தல்

---

82. ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை (உரை ஆ.), நற்றிணை மூலமும் விளக்கவுரையும், 1966, ப.269.

அறனும் அன்றே ஆக்கமும் தேய்ம்மென
வல்லிதின் வணங்கிச் சொல்லுநர்ப் பெறினே
குறுநுரை சுமந்து நறுமலர் உந்திப்
பொங்குகவர் புதுநீர் நெஞ்சுண ஆடுகம்
செல்கென விடுநள்கொல் யாயே... *(நற்.68).*

'புதுநீர் நெஞ்சுண ஆடுகம்' என்பதால் இதில் வரும் ஓரை, அக்கால நீர்விளையாட்டு வகையினது என்று கருதலாம்.

ஆ.) ஓரை – அலவனாட்டு

அலவன் எனப்படும் நண்டு, சங்கப் பாடல்களில் 'ஞெண்டு' என்றும் சுட்டப்படுகிறது. அலவனை அலைத்து ஆட்டி விளையாடுதல் சங்க கால மகளிர் விளையாட்டினுள் ஒன்றாகும். ஓரை மகளிரும் அலவனாட்டு நிகழ்த்தியுள்ளனர்.

அடும்பின் ஆய்மலர் விரைஇ நெய்தல்
நெடுந்தொடை வேய்ந்த நீர்வார் கூந்தல்
ஓரை மகளிர் அஞ்சி ஈர்ஞெண்டு
கடலிற் பரிக்குந் துறைவனொடு ஒருநாள் (குறுந்.401)

என்ற பாடலில் ஓரை மகளிர்க்கு அஞ்சிய நண்டுகள் கடலுக்குள் ஓடி ஒளியும் செய்தி வந்துள்ளது. ***நெடுந்தொடை வேய்ந்த நீர்வார் கூந்தல்*** என்பதால் மகளிர் கடலில் நீராடியவாறே ஓரை அலவனாட்டு நிகழ்த்தினர் என்ற செய்தியும் வெளிப்படுகிறது.

மாசு போகப் புனல் படிந்தும்
அலவ னாட்டியும் உரவுத்திரை உழக்கியும்
பாவை சூழ்ந்தும் பல்பொறி மருண்டும்
அகலாக் காதலொடு பகல்விளை யாடி *(பட்டினப்.100-103)*

என்று ஓரை ஆயத்தினர் ஆடும் பகல்நேர விளையாடல்களின் பட்டியலில் புனல் படிதல், அலவனாட்டுதல், கடல் அலை உழக்குதல், பாவை விளையாடல், பொறிவண்டு பிடித்தாடல் முதலியன இடம்பெறுவதைக் காணலாம்.

நெய்தல்நிலத் தலைவி அடைகரையில் அலவனாடிக் களைத்துப் போய் ஓய்வெடுப்பது வழக்கமான ஒரு செயலாகும்.

திணிமணல் அடைகரை அலவன் ஆட்டி
அசையினள் இருந்த ஆய்தொடிக் குறுமகள் *(அகம்.280)*

ஆட்டுதலால் 'ஆட்டி' என்றார். தலைவி அலவனாட்டும்போது கைவளையல்கள் கலீரென ஒலிக்கும்.

இலங்குவளை தெளிர்ப்ப அலவ னாட்டி *(ஐங்.197)*

தலைவனோடு கூடி ஆடும்போது தலைவி தன் காற்சிலம்பு ஒடிய அலவனாட்டியதும் உண்டு.

...... நின்னொடு
சிலவிலங்கு எல்வளை ஞெகிழ
அலவன் ஆட்டுவோள் சிலம்புஞெமிர்ந் தனவே (நற்.363)

தோழியோடு கூடித் தலைவி அலவனாட்டும் வழக்கமும் உண்டு.

பசந்தனள் மன்னன் தோழி என்னொடு
மின்னிணர்ப் புன்னையம் புகர்நிழற்
பொன்வரி அலவ னாட்டிய ஞான்றே (குறுந்.303)

பல தோழியரோடு கூடி ஓரையாடி அலவனாட்டுவதும் உண்டு.

ஓரை மகளிர் ஓராங்கு ஆட்ட
வாய்ந்த அலவன் வள்புறு துனைப்பரி
ஓங்குவரல் விரிதிரை களையும் (குறுந்.316)

ஓரை மகளிரோடு ஓரை ஆடாமல் தலைவி வாளா நின்றாள் எனில், அவள் காதல் வயப்பட்டாள் என்ற குறிப்பினை அக்காலத் தலைவன் அறிந்து கொள்வான்.

ஒள்ளிழை மகளிரொடு ஓரை ஆடாய்
வள்ளிதழ் நெய்தல் தொடலை புனையாய்
விரிபூங் கானல் ஒருசிறை நின்றோய்
யாரை யோநிற் றொழுதனம் வினவுதும் (நற்.155)

இப்பாடல் நெய்தல்திணையது ஆதலின், இதில் வந்துள்ள ஓரை, கடல் அலவனாட்டுத் தொடர்பான வகையது எனக் கருதலாம்.

இ.) ஓரை – பந்து விளையாட்டு

'ஓரை ஆயம்' என்பது பொதுவாக 'விளையாட்டுத் தோழியர்' என்ற பொருளில் வருகிறதே தவிர, குறிப்பிட்ட ஓரை ஆடலை ஆடும் மகளிர் என்று பொருள்படுவதில்லை. தலைவனோடு உடன்போக்குச் சென்ற தலைவியை நினைந்து வருந்தும் தாயின் கூற்றாக வந்த அகநானூற்றுப் பாடலில், வீட்டுத் தோட்டத்தில் ஓரை ஆயமோடு பந்து விளையாடுதல் சுட்டப்படுகிறது.

சீர்கெழு வியனகர்ச் சிலம்புநக இயலி
ஓரை ஆயமொடு பந்துசிறிது எறியினும் (அகம்.219)

என ஓரை ஆயமொடு பந்து எறிதல் வந்துள்ளதால் இது, பந்து விளையாட்டு வகை ஓரை என்று அறியலாம்.

பந்தை எறிந்து ஆடும்போது மகளிர் ஆரவாரித்துக் கூச்சலிட்டும் ஓடியும் ஆடுவர் போலும். கலித்தொகைப் பாடல் ஒன்றில்,

சீரார் சேயிழை ஒலிப்ப ஓடும்
ஓரை மகளிர் ஓதை வெரீஇயெழுந்து (கலித்.75)

என வருவதால் இதனை அறியலாம்.

ஈ.) ஓரை – பாவை விளையாட்டு

குழந்தை மனம் கொண்ட தலைவி பாவையைச் செய்து அதை உயிருள்ள ஒரு குழவியைப் போலக் கருதியே வளர்ப்பாள். அதற்கு வலிக்காமலிருக்க நெய்தல் மலர்களைப் பரப்பி அதில் தன் பாவையைக் கிடத்துவாள். இதனை,

நெய்தற் பரப்பிற் பாவை கிடப்பி (குறுந்.114)

என்பதால் அறியலாம். "பாவை-பஞ்சாய்க் கோரையினாற் செய்த பாவை; தாது முதலியவற்றாற் செய்த பாவையுமாம்"[83] என்பர்.

பூந்தாது முதலியவற்றால் செய்யப்பட்ட பாவையை வைத்து ஓரை ஆடிய செய்தியும் சங்கப் பாடல்களில் வந்துள்ளது.

தாதில் செய்த தண்பனிப் பாவை (குறுந்.48)

காவிக் கல்லால் அல்லது பூந்தாதுக்களால் செய்த பாவைகளை வைத்து மகளிர் ஆற்றங்கரையில் அமர்ந்து ஆடும் ஒரு நாடகம் இது. பாவைகள் பேசுவதுபோல் மகளிர் குழுவினர் பேசியும் பாடியும், பாவைகளை உயிருள்ள மனிதர் நகரும் பாவனையில் நகர்த்தியும் ஒரு பொம்மை நாடகம் நிகழ்த்துவர்.

தலைவி தலைவனைக் காணாமல் பசலை பூத்து வருந்துகிறாள். காலைப் பொழுதிலும் செயலற்றவளாக நிற்கிறாள். இதனைக் கண்ட தோழியர், பாவைகளை வைத்து ஓரையாடும் சாக்கில், தாதில் செய்த பாவை தலைவியிடம் பேசுவதைப் போல, 'காலைப் பொழுதில் வருந்துதலை ஓம்புக' என்று பேசுகின்றனர். உன் மனத்திற்கினிய பாவை கூறக் கேட்டும், இன்ன பண்பின் வருத்தம் பெரிதாக்குவையே என்று தலைவியோடு வாதிடுவதாக அப்பாடல் அமைந்துள்ளது காணலாம்.

தாதிற் செய்த தண்பனிப் பாவை
காலை வருத்துங் கையாறு ஓம்பென
ஓரை ஆயம் கூறக் கேட்டும்
இன்ன பண்பின் இனைபெரிது உழக்கும் (குறுந்.48)

இது குறிஞ்சி நில மகளிரின் ஓரையாடல்.

மருதநில மகளிர் 'புதவு' எனப்படும் தண்ணீர் ஓடும் மதகின் அருகில் அமர்ந்து ஓரையாடுவர். பன்றிகள் மண்ணை உழுவதால் வெளிப்போந்த ஆமை முட்டை, ஆம்பல் மலர்ச்செடியின் கிழங்குகள் முதலியன கொண்டு, ஆம்பல் கிழங்கை உடலாகவும் ஆமை முட்டையைத் தலையாகவும் நார்களைக் கொண்டு பின்னி மனிதரைப்போல் பாவைகள் செய்து அவற்றை வைத்து ஓரையாடுவதைப் புறநானூற்றுப் பாடல் ஒன்றில் பார்க்கிறோம்.

ஓரை ஆயத்து ஒண்டொடி மகளிர்
கேழல் உழுத இருஞ்சேறு கிளைப்பின்

---

83. உ.வே.சாமிநாதையர் (உரை ஆ.), குறுந்தொகை, 1966, ப.233.

யாமை ஈன்ற புலவுநாறு முட்டையைத்
தேன்நாறு ஆம்பல் கிழங்கொடு பெறூஉம்
இழுமென ஒலிக்கும் புனல்அம் புதவில் (புறம்.176)

பாவைகளை ஆடுகளமான வண்டலில், மனிதர் நடப்பது போல ஓரை மகளிர் நகர்த்திச் செலுத்துவர். உடலைப் பின்தொடரும் நிழலைப் போலப் பாவையின் பின்னே தாமும் நகர்வர். அது 'ஓரை தழுவுதல்' எனப்படும். மகளிர் குனிந்தும் அசைந்தும் நகர்த்தும்போது அவர்கள் தம் காலில் அணிந்த அரிச்சிலம்பு, கூத்தின் பின்னணி இசைபோலக் கலீர் கலீர் என ஒலிக்கும்.

செல்வுழி செல்வுழி மெய்ந்நிழல் போலக்
கோதை ஆயமோடு ஓரை தழீஇத்
தோடமை அரிச்சிலம்பு ஒலிப்பஅவள்
ஆடுவழி ஆடுவழி அகலேன் மன்னே (அகம்.49)

மகளிர் ஆடுவழி ஆடுவழி அரிச்சிலம்பு ஒலிக்கும் என்பதால், அவர்கள் உடலசைத்துப் பாவைகளைச் செலுத்தி இயக்குவர் எனத் தெரிகிறது. கதை மாந்தரான பொம்மைகள் முட்டுவதும் மோதி இடிப்பதும் போல ஆட்டி இயக்குவார்கள். அப்போது பாவைகள் ஒருவருக்கொருவர் பேசும் பாவனையில் மகளிரே உரையாடலை நயம்படப் பேசுவது உண்டு. அது ஓர் அழகு ததும்பும் பொம்மை நாடகமாக நிகழும்.

மகட்போக்கிய தாய் வருந்துகிறாள். தன் மகள் வீட்டில் இருந்த பழைய நினைப்பில் வீட்டு முற்றத்துப் புதுமணலில் ஓரைஆயம் வந்து கூடியுள்ளது. அவர்கள் நட்டுவைத்த நொச்சி மரமும் அதோ நிற்கிறது. இதையெல்லாம் பார்க்கும்போது அழுதுவிடும் தாயை விடவும், அவள் மகள் பாசமாய் வளர்த்த கிளி தன் தோழியைக் காணோமே எனக் கூவிக் கலங்கி அழுவதே மிகுதி!

தருமணல் ஞெமிரிய திருநகர் முற்றத்து
ஓரை ஆயமும் நொச்சியும் காண்டொறும்
நீர்வார் கண்ணேன் கலுழும் என்னினும்
கிள்ளையும் கிளையெனக் கூஉம்... (நற்.143)

வீட்டின் முற்றத்தில் பரப்பிய ஆற்றுமணலில் கூடி ஓரை மகளிர் ஆடினர் என்பதால், இது பாவை விளையாட்டு வகையினது.

வாடைக் காற்று வருத்த, வண்டல் மணலில் பாவைகளை வைத்து விளையாடுவதை அகநானூற்றில் பார்க்கிறோம்.

ஊதை ஈட்டிய உயர்மணல் அடைகரைக்
கோதை ஆயமொடு வண்டல் தைஇ
ஓரை யாடினும் உயங்கும்நின் ஒளியென (அகம்.60)

என்று வந்துள்ளது இங்கு ஒப்புநோக்கத்தக்கது.

ஊருக்குப் புறத்தேயுள்ள பூம்பொழிலில் ஓரை ஆடுவதும், பொழுது சாயும் நேரத்தில் மகளிர் தத்தம் இல்லங்களுக்குத் திரும்புவதும் வழக்கமாகும்.

ஓரை மகளிரும் ஊர்எய் தினரால்
பன்மலர் நறும்பொழில் பழிச்சி யாமும்
சென்மோ சேயிழை என்றனென்... (நற்.398)

என்பதால், ஊருக்கு வெளியே பூம்பொழிலில் ஓரை மகளிர் பாவையை வைத்து ஆடி மகிழ்வர் என்ற செய்தியை அறியலாம்.

நான்கு வகை ஓரையாடலில் நான்காவது வகையான பாவையை வைத்து ஆடும் ஓரையாடலே, பாட்டும் உரையாடலும் கலந்த பொம்மலாட்டம் போன்ற நாடக வகையினது ஆகும்.

14. தோல்பாவைக்கூத்து / பாவைக் கூத்து

உயிர் என்ற **கூத்தன்** தொழிலுற ஆட்டுவிக்கும் தோல்பாவையே இந்த உடம்பு என்று வருணிக்கிறது நாலடியார்.

தோல்பையுள் நின்று தொழிலுறச் செய்தூட்டும் கூத்தன் (நாலடி.26)

இது அக்காலத்தில் தோலால் பாவை செய்து ஆட்டுவிக்கும் தோற்பாவைக்கூத்து இருந்த உண்மையைக் காட்டும் சான்றாகும். தொழிலுறச் செய்தூட்டிய இக்கூத்து, நாலடியார் காலத்திற்கும் முந்திய சங்க காலத்திலும் இருந்தது என்று ஊகிக்கலாம்.

அக்கூத்து சங்ககாலத்தில் இருந்ததில்லை எனக் கொண்டாலும், இக்காலப் பொம்மலாட்டம் என்பதினும் வேறான, பாவையை வைத்து ஆட்டிய **பாவைக்கூத்து** என்றொரு கூத்து அக்காலத்தில் இருந்தது. முதுபெண்டிரும் தம் மகளிர்க்காகப் பசும்பொன்னால் பாவை செய்தனர். பாவை புனைவதில் வல்லாரும் நன்பொன் பாவை செய்த செய்திகளைச் சங்கப் பாடல்களில் பார்க்கிறோம்.

நன்னர் நலத்தர் தொன்முது பெண்டிர்
செந்நீர்ப் பசும்பொன் புனைந்த பாவை (மதுரைக்.409-410)

வல்லோன் தைஇய வரிப்புனை பாவை (மதுரைக்.723)

தாவில் நன்பொன் தைஇய பாவை (அகம்.212)

மருட்டும் பூதம் போலவும் புதியதான பாவை புனைந்தனர்.

பூதம் புணர்த்த புதிதியல் பாவை (நற்.192)

அழகுறப் புனையப்பட்ட பாவை மகளிர்க்கு உவமையாக வரும்.

தாதுசெய் பாவை யன்ன தையல் (அகம்.392)
பாவை யன்ன குறுந்தொடி மகளிர் (புறம்.251)

இப்பாவைகளைக் கையில்வைத்து ஆட்டிய, *ஓரையாடலில்* வரும் பாவையாடலினும் வேறுபட்ட பாவைக் கூத்து இதுவாகும்.

மாதர் மடநல்லார் மணலில் எழுதிய
பாவை சிதைத்தென அழ (பரி.7: 25-26)

ஆற்றங்கரைகளில் ஈர மணலில் பாவை புனைந்து ஆடினர். மடநல்லார் எதிரெதிராக அமர்ந்து தத்தம் மணல் பாவைகள் கூத்துப் பாணியில் பாடுவதும் பேசுவதுமாக நடித்து ஆடுவர். அப்போது எதிர்க் குழுவினர் கைபட்டுப் பாவை சிதைந்தால், ஓவென அழுவர். இது முன்னதின் வேறான பாவைக் கூத்தாகும்.

மணல் பாவைக்குப் பூச்சூடிப் புனைந்து, தண்கயம் ஆடும் மகளிரோடு கைபிணைந்து தழுவியும் ஆடியும் சிறுவர், சிறுமியர் சேர்ந்தாடும் ஒரு கூத்தாக இது இருந்தது என்பதை,

.... திணிமணல்
செய்வுறு பாவைக்குக் கொய்பூத் தைஇத்
தண்கயம் ஆடு மகளிரொடு கைபிணைந்து
தழுவுவழித் தழீஇத் தூங்குவழித் தூங்கி
மறையெனல் அறியா மாயமில் ஆயமொடு (புறம்.243)

என்ற தொடித்தலை விழுத்தண்டினார் பாடலடிகள் காட்டும்.

15. அல்லிப்பாவைக் கூத்து

இது பாவைக் கூத்தினும் வேறானது. ஆடுவோரே தம்மைப் பாவைபோல் புனைந்து பொம்மைபோல் ஆடும் கூத்து இது. இதனை **அல்லியம்** என்பார் தமிழண்ணல்.[84] மாயோன் ஆடிய **அல்லியத் தொகுதி** (சிலப்.6: 48) என்பதே அல்லியம். அல்லிப் பாவை அல்லியம் ஆகாது. இது ஆணும் பெண்ணும் இணைந்து பொம்மைபோல் புனைந்தும் அசைந்தும் ஆடும் **காதல் கூத்து!** இப்புறப்பாடலில் **காம இருவர்** என்று வருவது இதற்குச் சான்று.

வல்லோன் தைஇய வரிவனப் புற்ற
அல்லிப் பாவை ஆடுவனப்பு ஏய்ப்பக்
காம இருவர் அல்லது யாமத்துத்
தனிமகன் வழங்காப் பனிமலர்க் காவின் (புறம்.33)

"அல்லிப்பாவை ஆடுவனப்பு என்றது ஆண் கோலமும் பெண் கோலமுமாகிய அவ்விருவரும் ஆடும் கூத்தை"[85] என்று பழைய உரைகாரர் கூறுவர். ஆடுவோரே ஆண் பாவை, பெண் பாவை எனப் பொம்மைகள் போல உடம்பில் வண்ணம் எழுதி, முகத்தில் எந்த உணர்ச்சிகளையும் காட்டாமல், பதுமை போல ஆடுவர். "இக்கூத்தாடுவோர் வட்டணையும் அவிநயமுமின்றி எழுதிய ஓவியம்போல்வராதலின், **வரிவனப்புற்ற அல்லிப்பாவை ஆடுவனப்பு** என்றார்"[86] என்ற விளக்கம் இதனை அரண்செய்யும்.

---

84. தமிழண்ணல், சங்க மரபு, 2009, ப.308.
85. பழைய உரை, புறநானூறு, பகுதி-1, கழக வெளியீடு 1947, ப.93.
86. ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை (உரை ஆ.), மேலது, ப.94.

16. வெறிகொள் பாவைக்கூத்து

ஆண், பெண் என இருவர் ஆடும் அல்லிப்பாவைக் கூத்தினும் இது வேறுபட்டது. ஒரே பெண் மட்டும் ஆடுவது வெறிகொள் பாவைக் கூத்தாகும். பாவை போலப் புனைந்த ஆடுமகள், தெய்வம் ஏறி ஆடும் கூத்து இது. இதனை ஆடுவார் பல அணிகலன்கள் அணிந்து பொலிவுடன் திகழ்வர். வெறிகொண்டு சுழன்றும் குதித்தும் ஆடுவதால், ஆடி முடித்துப் பெயரும்போது அணிகலன் துறந்து பொலிவு குன்றிக் காணப்படுவர்.

வெறிகொள் பாவையிற் பொலிந்தஎன் அணிதுறந்து
ஆடுமகள் போலப் பெயர்தல் (அகம்.370)

விறலி போன்ற ஆடுமகள் ஆடுவது ***வெறிகொள் பாவை*** என்ற கூத்தாகும். இக்காலத்து மகளிர் 'சாமி வந்து ஆடுதல்' என்ற வழக்கோடு வெறிகொள் பாவைக்கூத்து ஒப்புநோக்கத் தக்கது.

17. தெற்றி ஆடல்

"தெற்றியென்பதனைக் கைகோத்தாடும் குரவையென்பாரும் உளர்"[87] என்பர் பழைய உரைகாரர். "***தெற்றி, வேதிகை-திண்ணை; குரவை என்னும் பொருளில், 'தெற்றி' என்பதற்குப் பின்னியாடுவது என்க; தெற்றல்-பின்னல்***" என்று உவே.சாமிநாதையர் குறிப்புரை தருவார். தெற்றியாடல் என்பது ஆற்று மணல்மேட்டில் மகளிர் கால்பின்னி ஆடுவது என்று தெரிகிறது. மகளிர் பொன்னாலான கழங்கு வைத்தும் தெற்றி ஆடும் வழக்கம் உண்டு.

செறியரிச் சிலம்பிற் குறுந்தொடி மகளிர்
பொலஞ்செய் கழங்கில் தெற்றி யாடும்
தண்ணான் பொருநை வெண்மணல் சிதைய (புறம்.36)

முத்துப் போல் வெளிறிய ஆற்றங்கரையில் மணிமாடத்துச் செல்வ மகளிரும் தெற்றி ஆடுவது வழக்கம்.

முதிர்வார் இப்பி முத்த வார்மணற்
கதிர்விடு மணியிற் கண்பொரு மாடத்து
இலங்குவளை மகளிர் தெற்றி யாடும் (புறம்.53)

தெற்றி ஆடல் பலவகையினது ஆகும். 'தெற்றிப் பாவை' என்னும் ஒரு பாவையை வைத்தும் மணலில் தெற்றி ஆடினர்.

தெற்றிப் பாவை திணிமணல் அயரும்
மென்தோள் மகளிர் நன்று புரப்ப (புறம்.283)

18. சாலினி ஆடல் (தேவராட்டம்)

சேரிவிழவு என்ற பல கூத்துக்களையும் சேர்ந்து ஆடும் சிறப்பு நாட்களில், தலைச்சூல் மகளிர்க்கு மகப்பேறு நலமுடன் நிகழ வேண்டும் எனச் சாலினி என்பாள், தெய்வத்தைக் கைதொழுது பரவி ஆடுவது ***சாலினி ஆடல்*** ஆகும்.

---

87. உ.வே.சாமிநாதையர் (பதி.ஆ.), பழைய உரை, புறநானூறு மூலமும் உரையும்.1985, ப.128.

திவவுமெய்ந் நிறுத்துச் செவ்வழி பண்ணிக்
குரல்புணர் நல்யாழ் முழவோடு ஒன்றி
நுண்ணீர் ஆகுளி இரட்டப் பலவுடன்
ஒண்சுடர் விளக்கம் முந்துற மடையொடு
நன்மா மயிலின் மென்மெல இயலிக்
கடுஞ்சூல் மகளிர் பேணிக் கைதொழுது
பெருந்தோட் சாலினி மடுப்ப ஒருசார் (மதுரைக்.604-610)

ஒண்சுடர் விளக்கம் என்பதால், இது இரவில் நடக்கும் கூத்தாகும்.

கைகளை வீசியும் அடிபெயர்த்தாடியும் வரும் சாலினி ஆடலைச் சிலப்பதிகாரத்தின் வேட்டுவ வரியில் (சிலப்.12: 7-9) காணலாம்.

ஆகுளி, சிறுபறை என்பர். அது இதயம் அதிர்வதான **கும்-கூஉஉம்** என *இரட்டிப்பு ஒலி தரும் உறுமிமேளம்* ஆகும். *ஆகுளி இரட்ட* என்பது காண்க. சாலினி என்பவள் தேவராட்டி! தேவராட்டி ஆடியது தேவராட்டம்! இன்று, உறுமி மேளம் அதிர, தேனி மாவட்டத்தில் ஆடவர்களால் ஆடப்பெறும் *தேவராட்டத்தின்* வேர், சாலினி ஆட்டமே எனக் கருதலாம்.

19. அடிபெயர்த்தாடல்

முருகனின் திருப்பரங்குன்றத்து மலையில் ஒரு பெண் தன் கேள்வனோடு புலந்து, போரில் குருதியால் சிவந்த வேல்போலக் கண்கள் புலவியால் சிவக்கத் தான் அணிந்த பொற் சிலம்பின் முத்து அரிகள் ஆர்ப்ப, துடியோசைக்கு ஏற்ப அடிபெயர்த்தும் தோளசைத்தும் ஆடிய செய்தியைப் பரிபாடல் கூறுகிறது.

சுடுபொன் ஞெகிலத்து முத்தரிசென் றார்ப்பத்
துடியின் அடிபெயர்த்துத் தோளசைத்துத் தூக்கி
அடுநறா மகிழ்தட்ப ஆடுவாள் தகைமையின்
நுனையிலங்கு எஃகெனச் சிவந்த நோக்கமொடு
துணையணை கேள்வனைத் துனிப்பவள் நிலையும் (பரி.21: 18-20)

அடுநறா மகிழ்தட்ப ஆடுவாள் என்பதால், அவள் நறவு உண்டு போதையில் கண்சிவக்க ஆடினாள் எனக் கூறலும் பொருந்தும். மகளிர் மதுவுண்டு ஆடும் வழக்கமும் சங்க காலத்தில் இருந்தது.

இலங்கிழை மகளிர் பொலங்கலத்து ஏந்திய
மணங்கமழ் தேறல் மடுப்ப நாளும்
மகிழ்ந்தினிது உறைமதி பெரும (மதுரைக்.779-781)

'மடுப்ப' என்பது உண்ணுதல், ஊட்டுதல் என்ற இரண்டு பொருளும் தரும். ஊட்டுவோர் உண்ணலும் செய்வார் என்க.

பாண்டியன் நன்மாறன் அவைக்களத்தில் ஆடும் மகளிர், யவனர் தந்த தேறலைப் பொன்கலத்தில் ஊற்றி ஊட்டியும் உண்டும் மகிழ்ந்தனர் என்ற செய்தியை நக்கீரர் பாடியுள்ளார்.

யவனர், நன்கலம் தந்த தண்கமழ் தேறல்
பொன்செய் புனைகலத்து ஏந்தி நாளும்
ஒண்டொடி மகளிர் மடுப்ப மகிழ்சிறந்து (புறம்.56)

குரவை ஆடும் மகளிர் தெளிந்த கள் தேறலை மாந்தி ஆடினர்.

தெண்கட் தேறல் மாந்தி மகளிர்
நுண்செயல் அங்குடம் இரீஇப் பண்பின்
மகிழ்நன் பரத்தைமை பாடி அவிழ்இணர்க்
காஞ்சி நீழல் குரவை அயரும் (அகம்.336)

மகிழ்நன் பரத்தைமை பாடி ஆடியதாக வருவதால், இம்மகளிர் பரத்தையராகவும் இருக்கலாம். மேலே சுட்டிய அரச மகளிரும் அரசனின் ஆசைநாயகியரான கணிகையராக இருக்கக் கூடும். இவ்வாறு தேறல் மாந்தி ஆடுவார் குலமகளிர் அல்லர்; ஆடல் மகளிரே என்பது தெளிவு. 'அடிபெயர்த்தாடல்' நாட்டியக் கலையின் நுட்பம் ஆகும்.

நடுவூர் மன்றத்து அடிபெயர்த்து ஆடி (சிலப். 12: 11)

என்று சிலப்பதிகாரத்தில் அடிபெயர்த்தாடுதல் வந்துள்ளது. "அடிபெயர்த்தாடுதல் என்பது பரத அடைவுகள் அனைத்திற்கும் உரிய பொதுச் சொல்லாகும். குத்தடி பெயர்தல், நட்டடி பெயர்த்தல் என்றிவ்வாறு சொற்கள் அமைவது பொருந்தும்"[88] என்று கூறுவர். இதனால் அடிபெயர்த்தாடல் என்ற இக்கூத்து, பரதக்கலை சார்ந்த நுட்பமான நாட்டியம் எனக் கருதலாம்.

20. பேய் ஆடல்

ஆடல் மகளிர் அடிபெயர்த்தாடுதல் போலவே, பேய் ஆடலிலும் கால் பெயர்த்தாடுதல் உண்டு. இது அச்சமூட்டும் ஒரு கூத்து. பிணத்தை உண்ட பேய்மகளிர் இடுகாட்டுக் களரி அரங்கில் கால்பெயர்த்து ஆடியதாகப் பேயாடலைப் பார்க்கிறோம்.

உருவெழு கூளியர் உண்டுமகிழ்ந் தாட (பதிற்.36: 12)

பேஎய் மகளிர் பிணந்தழூஉப் பற்றி
விளரூன் தின்ற வெம்புலால் மெய்யர்
களரி மருங்கிற் கால்பெயர்த்து ஆடி (புறம்.359)

பேய்மகள் போல வேடம் புனைந்து குறுங்கூளியர் ஆடும் ஆடல் இது. பேய் 'கால்பெயர்த்தாடுதல்' அறியாது. ஆடல் மகளிர்க்கான கூத்து இது. "கால்பெயர்த்து ஆடுதல் - தாளக் கணக்கிற்கு ஏற்பக் கால்களை எடுத்து வைத்தாடுதல். இது முன்னர், பின்னர், இடப்பக்கத்தில், வலப்பக்கத்தில், மேலே, கீழே எனவும் இப் பக்கங்களை இணைத்தல் எனவும் பல்மருங்கும் பெயர்த்தலைக் குறிக்கும். தாளக் கணக்கறிவு இன்றேல், கால் பெயர்த்தலில் தெளிவு, திட்பம், ஒயில், எழில் தோன்றா"[89] என்று வீ.ப.கா.சுந்தரம் விளக்குகின்றார்.

---

88. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், முதல் தொகுதி, 1992, ப.24.
89. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், இரண்டாம் தொகுதி, 1994, ப.92.

21. மையாடல்

புண்ணிய நீராடி ஈர உடையோடு ஆடும் ஆடல் ***மையாடல்.*** மகப்பேறு வாய்க்கப்பெறாத மகளிர் (மலடியர்), வேதியர் வளர்த்த நெருப்பைப் பேணி முறையாக மையாடலை ஆடினால் பிள்ளைப் பேற்றுக்கு மடைவாய்க்கும் என்ற தெய்வ நம்பிக்கை சார்ந்த கூத்தே மையாடல்.

மகட்பேறு வேண்டி வையை ஆற்றில் மகளிர் ***மையாடல்*** ஆடும்போது, அதன் எதிர் மாறாட்டமாக மகளிர்க்கு உறவுடைய மழபுலவராம் சிறுவர்கள், ***பொய்யாடல்*** ஆடுவது ஒரு வழக்கம்.

> ***........... .... வேதியர்***
> ***நெறிநிமிர் நுடங்கழல் பேணிய சிறப்பின்***
> ***தையல் மகளிர் ஈரணி புலர்த்தர***
> ***வையை நினக்கு மடைவாய்த் தன்று***
> ***மையாடல் ஆடல் மழபுலவர் மாறெழுந்து***
> ***பொய்யாடல் ஆடும் புணர்ப்பின்...*** (பரி.11: 84-89)

'மை' என்பது அஞ்சனம், கருமை என்ற பொருளோடு 'மலடி' என்ற பொருளும் தரும். மலடியர் ஆடலே மையாடல் ஆகும்.

22. பெருங்கருங்கூத்து

அங்கதப் பொருளில் நகைச்சுவை தோன்ற ஆடும் கூத்து இது. பரத்தமைக்குத் துணைபோகும் முதிய பாணன் ஆடிய கூத்தினைக் கேலி செய்யும் ஒரு பாடல் கிடைத்துள்ளது.

> ***வாழ்க்கை அதுவாகக் கொண்ட முதுபார்ப்பான்***
> ***வீழ்க்கைப் பெருங்கருங்கூத்து*** (கலித்.65: 28-29.)

என்ற பாடலில் பெருங்கருங்கூத்து வந்துள்ளது. 'கருங்கூத்து' என்பது ***தீயகூத்து*** எனப் பொருள்படும். வீழ்க்கை என்றது விருப்பம். இங்கு முதுபார்ப்பான் என்றது தளர்ந்த பாணனை.

23. பேடி ஆடல்

பேடி(அலி)யாகப் புனைந்து ஆடும் கூத்து. நன்கு மகிழ்ந்து சிரித்த முகங்காட்டியும் கை அவிநயம் காட்டியும் இதனை ஆடுவர்.

> ***நல்மகிழ்***
> ***பேடிப் பெண்கொண்டு ஆடுகை கடுப்ப***
> ***நகுவரப் பணைத்த திரிமருப்பு எருமை*** (அகம்.206)

இப்பேடியாடலே பின்னர்ச் சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் கணிகையர் ஆடும் செவ்வியல் நாட்டியமான பதினோராடல்களில் ஒன்றாக இடம்பெற்றது. பதினோராடலில் காமன் ஆடியது பேடி ஆடல். ஆண்மை திரிந்த பெண்மைக் கோலத்துக், காமன் ஆடிய பேடி யாடலும் (சிலப்.6: 56-57). இதனைக் கூத்தரும் விறலியரும் என இருபாலரும் ஆடினர். பேடிக்கூத்து என்றும் இதனைக் கூறலாம்.

24. பிற்காலப் பூவைநிலைக் கூத்து

பூவை நிலை என்றொரு கூத்து தொல்காப்பிய வெட்சிப் போர்க் காலத்தில் உண்டு. அரசனைத் திருமாலோடு பொருத்தி வாழ்த்திப் பாடி ஆடுவது பூவை நிலை (தொல். புறத்.5) என்பர். பிற்காலத்தில், காயாம்பூவுக்கு உரிய திருமாலோடு மட்டுமின்றிப் பிற தேவர்களோடும் அரசனை உவமித்துப் பாடி ஆடுவதும் பூவை நிலை என்றனர். நக்கீரர் பூவைநிலைத் துறையில் பாடிய ஒரு பாட்டில் சிவன், பலராமன், திருமால், முருகன் என நான்கு கடவுளரோடும் அரசனைப் பொருத்திப் பாடியுள்ளார்.

ஏற்றுவலன் உயரிய எரிமருள் அவிர்சடை
மாற்றருங் கணிச்சி மணிமிடற் றோனும்,
கடல்வளர் புரிவளை புரையும் மேனி
அடல்வெந் நாஞ்சில் பனைக்கொடி யோனும்,
மண்ணுறு திருமணி புரையும் மேனி
விண்ணுயர் புட்கொடி விறல்வெய் யோனும்,
மணிமயில் உயரிய மாறா வென்றிப்
பிணிமுக ஊர்தி ஒண்செய் யோனும்என
ஞாலங் காக்கும் கால முன்பின்
தோலா நல்லிசை நால்வ ருள்ளும்... (புறம்.56)

இப்பாடலை மனத்துட் கொண்டே இளம்பூரணர், "மாயோன் முதலாகிய தேவர்களோடு உவமித்தலே பூவைநிலை என்ப" (தொல். புறத்.5. இளம். உரை) என்று கூறினார்.

மேற்சுட்டிய புறப்பாட்டு பூவைநிலைத் துறையில் பாடியது என்பர். எனினும், இதனைப் (பிற்காலப்) பூவை நிலைக் கூத்திற்கான பாட்டு என்று கருதுதல் பொருந்தும். பாடலின் ஓசை நயமும் சொல் நயமும் ஒரு கூத்திற்குப் பொருந்தி வரும் தன்மைத்தாக இருப்பதைக் காணலாம்.

25. எழுத்துநிலை மண்டபக் கூத்துகள்

நப்பண்ணனார் பாடிய பரிபாடல் ஒன்றில் தண்பரங்குன்றத்தில் திருவிழா (சாறு) நடைபெறுகிறது. புரவியர், தேரோர் எனச் செல்வந்தர் பலரும் வந்து கூடுகின்றனர். பாண்டியன் வழுதி தன் மனைவியரோடும் கடனறி காரியக் கண்ணவரோடும் வருகிறான். மதுரைக்காஞ்சியில் வரும் நாளங்காடி, அல்லங்காடி வருணனை போலப் பண்ணியம் கொடுப்போரும் கைவைத்துத் திமிர்குழல் காண்குவோரும் எனப் பல தரப்பட்டவரையும் வருணித்து வரும் இடத்தில், **எழுத்துநிலை மண்டபம்** (சிற்பக்கூடம்) கூறப்படுகிறது.

எழுத்துநிலை மண்டபத்தில் பல கதைகள், கூத்து நிலையில் சிற்பமாகச் செதுக்கப்பட்டிருந்தன. (நிலை என்றால் கூத்து.) எழுத்துநிலை மண்டபம், **கூத்துச்சிற்பம் எழுதிய மண்டபம்** என்ற பொருளையே தரும். அதில் உள்ள இரண்டு கூத்துகள் மட்டும் **கதைசொல்லிகளால்** வருணிக்கப்பட்டுள்ளன.

'இவள் இரதியா, இவன் காமனா?' என்று விரக தாபத்தில் திளைத்த பார்வையாளர்கள் சிலர் கேட்கிறார்களாம். இன்னொரு கூத்துச் சிற்பத்தைப் பார்த்தோரிடம் கதைசொல்லிகள், 'இவன் பூசை உருவில் ஒளிந்தோடும் இந்திரன்! இவள்தான் அகலிகை! அதோ சினனுற நிற்கும் அவன்தான் இந்திரனின் வஞ்சத்தால் வெளியே சென்ற கவுதமன்! கல்லுரு ஒன்றிய படி இது!' என்று விளக்கி உரைசெய்கிறார்களாம்.

இரதி காமன் இவள்இவன் எனாஅ
விரகியர் வினவ வினாவிறுப் போரும்
இந்திரன் பூசை, இவள்அக லிகை, இவன்
சென்ற கவுதமன் சினனுறக் கல்லுரு
ஒன்றிய படிஇதுஎன் றுரைசெய் வோரும்
இன்ன பலபல எழுத்துநிலை மண்டபம் (பரி.19: 48-53)

'இன்ன பலபல' என்றதால், இன்னும் பல கதைகள் கூறும் சிற்பங்களையும் அந்த மண்டபத்தில் கல்லுரு படிமங்களாகச் செதுக்கியிருந்தனர் என்று அறியலாம். அக்கூத்துகள் எல்லாம் அக்காலக் கூத்தர்கள் ஆடிய **இதிகாசக் கிளைக்கதைக் கூத்துகள்** என்றே தெரிகின்றன.

அந்த மண்டபத்திற்கு வெளியே திருவிழாக் கூட்ட நெரிசலில் தொலைத்த தம் தமரைக் கூவி அழைக்கும் ஒரு தாய் ஏஎ.. ஓஒ.. எனக் கூவுவதும், அதற்குத் தமர் பதிலுரையாக, ஏஎ.. ஓஒ.. என ஏலாமை புலப்பட விளிக்க, அங்கே தேடிச் சென்ற அவள் தன் தமரைக் காணாது மீண்டும் கூஉக்கூஉ என அழைப்பதுமான கூக்குரலே ஒரு நாடகம் போல் அமைந்துள்ளது.

ஏஎ யோஒ வெனவிளி யேற்பிக்க
ஏஎ யோஒவென்று ஏலா அவ்விளி
அவ்விசை முழையேற் றழைப்ப அழைத்துழிச்
செல்குவள் ஆங்குத் தமர்க்கா ணாமை
மீட்சியுங் கூஉக்கூஉ மேவும் மடமைத்தே
வாழ்த்துவப்பான் குன்றின் வகை (பரி.19: 61-66)

விழவு – திருவிழவா, நாடகமா?

சங்க இலக்கியங்களில் 'விழவு' என வருவது திருவிழா (Festival) என்பர் உரையாசிரியர்கள் அனைவருமே. விழவு என்றால் கூத்து. 'சாறு' என்பதே திருவிழாவைக் குறித்த பழஞ்சொல்லாகும்.

சாறுஅயர் களத்து வீறுபெறத் தோன்றி (திருமுருகு.283)

சாறுஅயர்ந்து எடுத்த உருவப் பல்கொடி (மதுரைக்.366)

சாறுகழி வழிநாள் சோறுநசை யுறாது (பொருநர்.2)

சாறுகொள் ஊரின் புகல்வேன் மன்ற (குறுந்.41)

சாறுகொண்ட களம் போல (புறம்.22)

சாறுதலைக் கொண்டெனப் பெண்ஈற் றுற்றென (புறம்.82)

சாறுகொள் துறக்கத்து அவளொடு (பரி.19: 6)

குறிஞ்சிப்பாட்டில் விழவு, சாறு இரண்டு சொற்களும் ஒரே அடியில் வந்துள்ளதைக் காணலாம்.

சாறுகொள் ஆங்கண் விழவுக்களம் நந்தி (குறிஞ்சிப்.192)

'சாறு' என்றது திருவிழா; 'விழவு' என்றது நாடகம்!

சங்க இலக்கியங்களில் நாடகம், ஆடல் என்பவற்றினும் மிகவும் பரவலாக நாடகத்தைக் குறித்த பழஞ்சொல் 'விழவு' ஆகும்.

சங்க காலத்தில் 'விழவு' என்னும் நாடகம்!

'விழவு' என்று வருமிடங்களில் எல்லாம் உரையாசிரியர்கள் விழா என்றோ திருவிழா என்றோ பொருள்கூறிச் செல்வதைக் காண்கிறோம். சங்க காலத்திற்கும் உரையாசிரியர் காலத்திற்கும் இடையே ஆயிரம் ஆண்டுகட்குமேல் இடைவெளி இருக்கிறது என்பதை மறந்துவிடக் கூடாது.

சம்பந்தர் காலம் வரையிலும் விழவு என்ற சொல், கூத்து என்னும் பொருளிலேயே பெரிதும் வழங்கி வந்துள்ளது.

கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டிற்குப் பின்னரே விழவு முற்றிலும் திருவிழாவைக் குறித்து வழங்கத் தொடங்கியது.

காப்பிய காலங்களில் கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டு வரை பார்த்தால், விழவு என வருவது நாடகத்தையே குறித்ததை அறியலாம்.

விழவுக்களி சிறந்த வியலுள் ஆங்கண் (சிலப்.5: 188)

வந்து காண்குறூஉம் வானவன் விழவும்
ஆடலுங் கோலமும் அணியும் கடைக்கொள (சிலப்.6: 73-74)

விழவுமலி மூதூர் வீதியும் மன்றமும் (மணி.1: 50)

ஆடலும் கோலமும் நாடகத் தொடர்பானவை. திருவிழாவுக்கும் அவை தொடர்பானவையே எனினும், மேலே மணிமேகலையில், 'விழவுமலி மூதூர் வீதியும் மன்றமும்' என்று வந்துள்ளது சிந்திக்கற்பாலது. வீதியில் மற்றும் ஊர்ப் பொதுமன்றத்தில் நிகழ்வது நாடகமே; திருவிழா அன்று!

விழவாற்றுப் படுத்த கழிபெரு வீதியில் (மணி.3: 132)

முழவு என்று வந்தாலே அங்கே கூத்து, நாடகம் இருக்கும்!

விழவுக்களி அடங்கி முழவுக்கண் துயின்று (மணி.7: 62)

விழவோடு ஒலிமிகு மங்கையர்கள் ஆடகசாலை
முழவோடு இசைநட முன்செயும் முதுகுன்று (சம். தேவா.1: 12: 7)

என்ற அடிகளில் விழவு என்பது கூத்து என்ற பொருளில் தெளிவுற விளக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். இங்கே ஆடகசாலை என்பது ஆடல் நடைபெறும் நாடக சாலையே ஆகும். விழவோடு ஒலிமிகு மங்கையர்கள்

ஆடகசாலை என்பதைச் சற்றே உன்னுக. மங்கையர் ஆடகசாலையில் கூத்து நடக்குமே தவிரத் திருவிழா நடக்காது! முழவு முழங்க இசைநடம் முன்செய்யும் ஆடக சாலை என்று கூறியிருப்பதைக் காண, *விழவு* என்றது நாடகமே என்பதை அரண்செய்யும் பெற்றி உணர்க!

சங்கப் பாடல்களில் **விழவு** என வருவன எல்லாம் நாடகத்தையே குறித்தன என்பதில் ஐயம் இல்லை. விழா, விழைவு என வருவனவும் பெரிதும் நாடகத்தையே குறிக்கும்.

விழைவு என்றால் விருப்பம். மனத்தில் விருப்பம் எழுமாறு ஆடுவது விழைவு, விழவு, விழா ஆகும். விழுவது விழவு என்றும் கூறலாம். **விழுவதும் எழுவதும் கூத்தின் செயல்பாடுகள்** ஆகும்.

நாட்டிய எண்வகையால் இசை எழீஇய 'எழால்'

ஒலி எழுவதும் விழுவதும் இசையின் செயல்பாடுகள். ***எழால்*** என்னும் இசையின் கலைச்சொல் இதனை உணர்த்தும். யாழ் நரம்பில் இசையை எழுப்பும் ஒலி, ***எழால்*** எனப்பட்டது. எழால் எட்டு வகைப்படும் என்பார் இளங்கோவடிகள்.

பண்ணல் பரிவட்டணை ஆராய்தல் தைவரல்
கண்ணிய செலவு விளையாட்டுக் கையூழ்
நண்ணிய குறும்போக்கு என்று நாட்டிய
எண்வகையால் இசையெழீஇப்
பண்வகையால் பரிவுதீர்ந்து (சிலப்.7: 5-9)

இதில் ***நாட்டிய எண்வகையால்*** என வந்திருப்பது சிந்திக்கத்தக்கது. இங்கு வந்த எண்வகை எழாலும் நாட்டியத்தை – நாடகத்தை மனங்கொண்டே எழுப்பப்படுவதாம். பொருநராற்றுப்படையில் கோடியர்க்கு எழால் அடையாக வந்திருப்பதும் ஒப்புநோக்குக.

பாடல் பற்றிய பயனுடை எழாஅல்
கோடியர் தலைவ கொண்டது அறிந (பொருநர்.56-57)

'விழவு' என வரும் 92 இடங்கள்!

'கூத்து', 'நாடகம்' என்ற சொற்களினும் விழவு, விழைவு, விழா என்னும் சொற்களே நாடகத்தைக் குறித்த பெருவழக்கான சொற்களாம். சங்கப் பாடல்களில் விழவு 92 இடங்களிலும், விழா, விழைவு இவை சேர்ந்து 98 இடங்களிலும் வரக் காண்கிறோம்.

ஊரூர் கொண்ட சீர்கெழு விழவினும்
ஆர்வலர் ஏத்த மேவரு நிலையினும்
வேலன் தைஇய வெறியயர் களனும் (திருமுருகு.220-222)

விழவுமேம் பட்ட பழவிறல் மூதூர் (பெரும்பாண்.411)

பரதவர் மகளிர் குரவையொடு ஒலிப்ப
10 ***ஒருசார், விழவுநின்ற வியலாங்கண்*** (மதுரைக்.97-98)

விழவு நின்ற வியன்மறுகில் (மதுரைக்.328)

கழுநீர் கொண்ட எழுநாள் அந்தி
ஆடுதுவன்று விழவின் நாடார்த் தன்றே (மதுரைக்.427-428)

அந்தி விழவின் தூரியம் கறங்க (மதுரைக்.460)

விழைவுகொள் கம்பலை கடுப்ப (மதுரைக்.526)

சேரி விழவின் ஆர்ப்பெழுந் தாங்கு (மதுரைக்.619)

விழவின் ஆடும் வயிரியர் மடிய... (மதுரைக்.628)

சாறுகொள் ஆங்கண் விழவுக்களம் நந்தி
அரிக்கூட்டு இன்னியம் கறங்க ஆடுமகள் (குறிஞ்சிப்.192-193)

விழவறா வியலாவணத்து (பட்டினப்.158)

பெருவிழாக் கழிந்த பேமுதிர் மன்றத்து (பட்டினப்.255)

முழவுத் துயிலறியா வியலுள் ஆங்கண்
விழவின் அற்றவன் வியன்கண் வெற்பே (மலைபடு.350-351)

விழவுக்களங் கமழும் உரவுநீர்ச் சேர்ப்ப (நற்.19)

விழவுஅயர் துணங்கை தழூஉகஞ் செல்ல (நற்.50)

விழவுநாறு விளங்கிணர் அவிழ்ந்துடன் கமழும் (நற்.63)

ஆடியல் விழவின் அழுங்கல் மூதூர் (நற்.90)

இழையணி அல்குல் விழவாடு மகளிர் (நற்.138)

விழவுக்களம் பொலிய வந்துநின் றோளே (நற்.170)

முழவுக் கண்புலரா விழவுடை ஆங்கண் (நற்.220)

இடுபலி நுவலும் அகன்தலை மன்றத்து
விழவுத்தலைக் கொண்ட பழவிறல் மூதூர் (நற்.293)

விழவொழி வியன்களம் கடுப்பத் தெறுவர (நற்.306)

விழவும் முடிந்தன்று முழவுந் தூங்கின்று (நற்.320)

ஊரே, ஒலிவரும் சும்மையொடு மலிதொகு பீண்டிக்
கலிகெழு மறுகின் விழவய ரும்மே (நற்.348)

முழவுமுகம் புலர்ந்து முறையின் ஆடிய
விழவொழி களத்த பாவை போல (நற்.360)

ஐதகல் அல்குல் அணிபெறத் தைஇ
விழவிற் செலீஇயர் வேண்டு மன்னோ (நற்.390)

யாயா கியளே விழவுமுதல் ஆட்டி (குறுந்.10)

மள்ளர் குழீஇய விழவி னானும்
மகளிர் தழீஇய துணங்கை யானும் (குறுந்.31)

தழையணி அல்குல் மகளி ருள்ளும்
விழவுமேம் பட்டவென் நலனே பழவிறல் (குறுந்.125)

பேரூர் கொண்ட ஆர்கலி விழவில் (குறுந்.223)

உடுத்தும் தொடுத்தும் பூண்டும் செரீஇயும்
தழையணிப் பொலிந்த ஆயமொடு துவன்றி
விழவொடு வருதி நீயே... (குறுந்.295)

ஓரான் வல்சிச் சீறில் வாழ்க்கை
பெருநலக் குறுமகள் வந்தென
இனிவிழ வாயிற்று என்னுமிவ் வூரே (குறுந்.295)

வாலிழை மகளிர் விழவணிக் கூட்டும் (குறுந்.386)

இந்திர விழவிற் பூவின் அன்ன (ஐங்.62.)

விழவொலி கூந்தல் மாஅ யோளே (ஐங்.306)

வெண்மணி ஆர்க்கும் விழவினன்... (பதிற். கட. வா.)

விழவறு பறியா முழவிமிழ் மூதூர் (பதிற்.15: 18)

ஏம மாகிய சீர்கெழு விழவின் (பதிற்.15: 38)

ஒலித்தலை விழவின் மலியும் யாணர் (பதிற்.22: 30)

அழியா விழவின் இழியாத் திவவின்
வயிரிய மாக்கள் பண்ணமைத்து எழீஇ (பதிற்.29: 7)

அரிகால் அவித்துப் பலபூ விழவில்
தேம்பாய் மருதம் முதல்படக் கொன்று (பதிற்.30: 15-16)

முழவிமிழ் மூதூர் விழவுக்காணூஉப் பெயரும் (பதிற்.30: 20)

மலிபுனல் நிகழ்தரும் தீநீர் விழவில் (பதிற்.48: 14)

விழவுவீற் றிருந்த வியலுள் ஆங்கண்
கோடியர் முழவின் முன்னர் ஆடல் (பதிற்.56: 1-2)

முழவிற் போக்கிய வெண்கை
விழவின் அன்னநின் கலிமகி ழோனே (பதிற்.61: 17-18)

தோல்மிசைத்து எழுதரும் விரிந்திலங்கு எஃகில்
தார்புரிந் தன்ன வாளுடை விழவில் (பதிற்.66: 12-13)

சால்வ தலைவஎனப் பேஎ விழவினுள் (பரி.5: 14)

விரிநூல் அந்தணர் விழவு தொடங்க (பரி.11: 78)

விசும்புகடி விட்டன்று விழவுப்புன லாங்க (பரி.12: 99)

தெய்வ விழவும் திருந்து விருந்தயர்வும் (பரி.17: 42)

கல்லெனக் கவின்பெற்ற விழவாற்றுப் படுத்தபின்
புல்லென்ற களம்போலப் புலம்புகொண்டமைவளோ (கலித்.5:10-11)

காமவேள் விழவாயிற் கலங்குவள் பெரிதென (கலித்.27: 24)

உறலியாம் ஒளிவாட உயர்ந்தவன் விழவினுள்
விறலிழை அவரோடு விளையாடு வான்மன்னோ (கலித்.30:13-14)

மல்கிய துருத்தியுள் மகிழ்துணைப் புணர்ந்தவர்
வில்லவன் விழவினுள் விளையாடும் பொழுதன்றோ? (கலித்.35: 13-14)

குழவி வேனில் விழவெதிர் கொள்ளும்
சீரார் செவ்வியும் வந்தன்று (கலித்.36: 9-10)

ஆலமர் செல்வன் அணிசால் மகன்விழாக்
கால்கோளென் றூக்கிக் கதுமென நோக்கி (கலித்.83: 14-15)

புதுவ மலர்தேரும் வண்டேபோல் யாழ
வதுவை விழவணி வைகலுங் காட்டினையாய் (கலித்.98: 2-3)

கறங்கிசை விழவின் உறந்தைக் குணாது
நெடும்பெருங் குன்றத் தமன்ற காந்தள் (அகம்.4)

விழவுத் தலைக்கொண்ட பழவிறல் மூதூர் (அகம்.17)

பொய்தல் மகளிர் விழவுஅணிக் கூட்டும் (அகம்.26)

விழவுடை விழுச்சீர் வேங்கடம் பெறினும் (அகம்.61)

விழவணி மகளிர் தழையணிக் கூட்டும் (அகம்.70)

விழவுக்கள விறலியில் தோன்றும் நாடன் (அகம்.82)

காடுகால் யாத்த நீடுமரச் சோலை
விழைவெளி லாடும் கழைவளர் நனந்தலை (அகம்.109)

விழவயர்ந் தன்ன கொழும்பல் திற்றி
எழாஅப் பாணன் நன்னாட்டு உம்பர் (அகம்.113)

அழியா விழவின் அஞ்சுவரு மூதூர் (அகம்.115)

மையணி யானை மறப்போர்ச் செழியன்
பொய்யா விழவிற் கூடற் பறந்தலை (அகம்.116)

இரும்பிழி மகாஅரிவ் வழுங்கல் மூதூர்
விழவின்று ஆயினும் துஞ்சா தாகும் (அகம்.122)

விழவுடன் அயர வருகதில் லம்ம (அகம்.141)

ஓடியா விழவின் நெடியோன் குன்றத்து (அகம்.149)

விழவாடு மகளிரொடு தழூஉவணிப் பொலிந்து (அகம்.176)

பெருவிழா விளக்கம் போல (அகம்.185)

பூந்தொடை விழவின் தலைநாள் அன்ன
தருமணல் ஞெமிரிய திருநகர் முற்றம் (அகம்.187)

விழவுப்படர் மள்ளரின் முழவெடுத் துயரி (அகம்.189)

நன்னர் மாக்கள் விழைவனர் ஆய்ந்த
தொன்னலம் இழந்த துயரமொடு என்னதூஉம் (அகம்.197)

அம்மா மேனி ஆயிழை மகளிர்
ஆராக் காதலொடு தாரிடை குழைய
முழவுமுகம் புலரா விழவுடை வியனகர் (அகம்.206)

கழாஅர்ப் பெருந்துறை விழவின் ஆடும் (அகம்.222)

மனைமுதிர் மகளிரொடு குரவை தூங்கும்
ஆர்கலி விழவுக்களங் கடுப்ப நாளும் (அகம்.232)

தழையணி அல்குல் செல்வத் தங்கையர்
விழவயர் மறுகின் விலையெனப் பகரும் (அகம்.320)

நலம்பா ராட்டி நடையெழிற் பொலிந்து
விழவிற் செலீஇயர் வேண்டும்... (அகம்.326)

முழவிமிழ் துணங்கை தூங்கும் விழவின் (அகம்.336)

ஆடுமயில் முன்ன தாகக் கோடியர்
விழவுகொண் மூதூர் விறலி பின்றை (அகம்.352)

மணியரை யாத்து மறுகின் ஆடும்
உள்ளி விழவின் அன்ன (அகம்.368)

பொன்னுடை நெடுநகர்ப் புரையோர் அயர
நன்மாண் விழவில் தகர மண்ணி (அகம்.385)

முழவுமுகம் புலரா விழவுடை வியன்நகர் (அகம்.397)

செந்நீர்ப் பசும்பொன் வயிரியர்க் கீந்த
முந்நீர் விழவின் நெடியோன்
நன்னீர்ப் பஃறுளி மணலினும் பலவே (புறம்.9)

ஊழிற் றாகநின் செய்கை விழவில்
கோடியர் நீர்மை போல முறைமுறை
ஆடுநர் கழியுமிவ் வுலகத்து... (புறம்.29)

விழவுடை ஆங்கண் வேற்றுப் புலத்திறுத்து (புறம்.31)
வாயில் மாடந்தொறும் ஐவிடை வீழ்ப்ப

நீயாங்குக் கொண்ட விழவினும் பலவே (புறம்.33)
உழவர் ஓதை மறப்ப, விழவும்

அகலுள் ஆங்கட் சீறூர் மறப்ப (புறம்.65)

கல்லென் பேரூர் விழவுடை ஆங்கண் (புறம்.84)

கதிர்விடு நுண்பூண் அம்பகட்டு மார்பின்
விழவுமேம் பட்ட நற்போர் (புறம்.88)

விழவின்று ஆயினும் படுபதம் பிழையாது
மையூன் மொசித்த ஒக்கலொடு... (புறம்.96)

வைகுதொழில் மடியு மடியா விழவின்
யாணர் நன்னாட் டுள்ளும் பாணர் (புறம்.212)

வதுவை விழவிற் புதுவோர்க் கெல்லாம் (புறம்.372)

சென்மோ பெருமவெம் விழவுடை நாட்டென (புறம்.381)
விழவின்று ஆயினும் உழவர் மண்டை

இருங்கெடிற்று மிசையொடு பூங்கள் வைகுந்து (புறம்.384)

அரும்பலர் செருந்தி நெடுங்கான் மலர்கமழ்
விழவணி வியன்களம் அன்ன முற்றத்து (புறம்.390)

ஆகிய 98 இடங்களையும் ஆழ்ந்து ஆராய்ந்தால் 'விழவு' என்ற சொல்லுக்கு நாடகம், கூத்து என்ற பொருளே வருவதைத் தெளிவாக உணரலாம்.

கூத்தரும் விழவும்

'வயிரியர்', 'கோடியர்' என்பார் கூத்தர். கோடியர் விழவு என்றே விழவு என்பது பல இடங்களில் சுட்டப்படுவதைக் காண அது கோடியர்க்கான (வயிரியர்க்கான) கூத்து என்பதை உணரலாம்.

விழவின் ஆடும் வயிரியர் மடிய... (மதுரைக்.628)

விழவுவீற் றிருந்த வியலுள் ஆங்கண்
கோடியர் முழவின் முன்னர் ஆடல் (பதிற்.56: 1-2)

... ... கோடியர்
விழவுகொள் மூதூர் விறலி பின்றை (அகம்.352)

விழவில், கோடியர் நீர்மை போல முறைமுறை
ஆடுநர் கழியுமிவ் வுலகத்து... (புறம்.29)

விறலியும் விழவும்

கூத்தர் போலவே விறலியர்க்கும் விழவு சுட்டப்பட்டது.

இழையணி அல்குல் விழவாடு மகளிர் (நற்.138)

யாயா கியளே விழவுமுதல் ஆட்டி (குறுந்.10)

வாலிழை மகளிர் விழவணிக் கூட்டும் (குறுந்.386)

விழவொலி கூந்தல் மாஅ யோளே (ஐங்.306)

பொய்தல் மகளிர் விழவுஅணிக் கூட்டும் (அகம்.26)

விழவணி மகளிர் தழையணிக் கூட்டும் (அகம்.70)

விழவுக்கள விறலியில் தோன்றும் நாடன் (அகம்.82)

விழவாடு மகளிரொடு தழுஉவணிப் பொலிந்து (அகம்.176)

விழவுகொண் மூதூர் விறலி பின்றை (அகம்.352)

என்று வருவன இதற்குச் சான்றாகும்.

முழவும் விழவும்

பாணர் கையில் தவறாமல் யாழ் இருப்பதைப் போலக் கூத்தர் கையில் எப்போதும் இருக்கும் இசைக்கருவி முழவு ஆகும். 'விழவு' என்று வரும் இடங்களில் 'முழவு' வரும். அதற்குச் சான்றுகள்:

முழவுத் துயிலறியா வியலுள் ஆங்கண்
விழவின் அற்றவன் வியன்கண் வெற்பே (மலைபடு.350-351)

முழவுக் கண்புலரா விழவுடை ஆங்கண் (நற்.220)

விழவும் முடிந்தன்று முழவுந் தூங்கின்று (நற்.320)

முழவுமுகம் புலர்ந்து முறையின் ஆடிய
விழவொழி களத்த பாவை போல (நற்.360)

விழவறு பறியா முழவிமிழ் மூதூர் (பதிற்.15: 18)

முழவிமிழ் மூதூர் விழவுக்காணூஉப் பெயரும் (பதிற்.30: 20)

விழவுவீற் றிருந்த வியலுள் ஆங்கண்
கோடியர் முழவின் முன்னர் ஆடல் (பதிற்.56: 1-2)

முழவிற் போக்கிய வெண்கை
விழவின் அன்னநின் கலிமகி ழோனே (பதிற்.61: 17-18)

விழவுப்படர் மள்ளரின் முழவெடுத் துயரி (அகம்.189)

முழவுமுகம் புலரா விழவுடை வியனகர் (அகம்.206)

முழவுமுகம் புலரா விழவுடை வியன்நகர் (அகம்.397)

ஆடுதலும் விழவும்

'ஆடுதல்' என்ற செயலோடு தொடர்புபடுத்தியும் 'விழவு' வரும்

ஆடுதுவன்று விழவின் நாடார்த் தன்றே (மதுரைக்.428)

விழவின் ஆடும் வயிரியர் மடிய... (மதுரைக்.628)

சாறுகொள் ஆங்கண் விழவுக்களம் நந்தி
அரிக்கூட்டு இன்னியம் கறங்க ஆடுமகள் (குறிஞ்சிப்.192-193)

ஆடியல் விழவின் அழுங்கல் மூதூர் (நற்.90)

இழையணி அல்குல் விழவாடு மகளிர் (நற்.138)

விழவாடு மகளிரொடு தழூஉவணிப் பொலிந்து (அகம்.176)

விழவின் ஆடும் வயிரியர் (மதுரைக்.628)

என்பது, கூத்தில் ஆடும் வயிரியர் என்று பொருள்படும்.

விழவுக்களமும் விழவணியும்

விளவுக்களம் (நற்.19, நற்.170, அகம்.232) என்றால் நாடகக் களம்.

விழவாற்றுப் படுத்தபின் புல்லென்ற களம்போல (கலித்.5)

விழவொழி வியன்களம் கடுப்ப (நற்.320)

என்றது, கூத்தாட்டு அவைக்குழாத் தற்றே என்றது போல, நாடகம் முடிந்து வெறிச்சோடிய ஆடுகளம் என்று பொருள்படும்.

விழவுக்கள விறலியில் தோன்றும் (அகம்.82)

என்றால், நாடகக் களத்தில் ஆடும் விறலியைப்போல் தோன்றும் என்பது பொருளாகும்.

விழவணி (குறுந்.386; கலித்.98; அகம்.26, அகம்.70; புறம்.390)

என வருவன கூத்தில் புனையும் ஒப்பனை, அலங்காரம் ஆகும்.

விழவுக்களம் பொலிய வந்துநின் றோளே
எழுமினோ எழுமின்நம் கொழுநற் காக்குவம் (நற்.170)

என்று விறலி வரக் கண்டு குலமகளிர் தம் கொழுநனைக் காக்கத் துடிப்பது, அவள் நாடகத்தில் புனைந்து தோன்றிய ஒப்பனை அழகைக் கண்டே என்பதை உணரலாம்.

சிலம்பு உரையாசிரியர் விழவு அறிவர்

'ஆட்டு' என்றால் 'கூத்து' என்று பொருள்படும். சிலப்பதிகார உரையாசிரியர்கள் அரும்பதவுரைகாரரும் அடியார்க்குநல்லாரும் 'ஆட்டு' என்ற பதத்திற்கு 'விழா', 'விழவு' என்றே உரைகூறுவர்.

விருந்தாட்டு அயருமோர் விஞ்சை வீரன் *(சிலப்.6: 4)*

விருந்தாட்டு அயரும் என்பதற்கு அரும்பதவுரைகாரர், "விழாக் கொண்டாடிப் போதும்"[90] என்பார். அடியார்க்குநல்லார், "நித்தல் விழாவன்றி யாண்டு தோறும் விரும்பும் விழவு"[91] என்று கூறுவார்.

உரையாசிரியர் உ.வே.சாவின் தடுமாற்றம்!

யாயா கியளே விழவுமுத லாட்டி *(குறுந்.10)*

இதில், தோழி யாய் (அம்மா) என்று தலைவியைச் சுட்டுகிறாள். யாயாகியளே=தலைவியானவள் (எழுவாய்). இதற்கு உரையெழுதிய உ.வே.சா., இதுவரை நேரியதாகவே கூறினார். இதன்பின்வரும் விழவு முதலாட்டி என்பதற்கு ஒரு தொடர்பும் இன்றி, தலைவி இல்லறம் நிகழ்த்த வந்தபின்பே தலைவனுக்குச் செல்வம் உண்டாயிற்று என்பதைத் தெரிவிக்கின்றது என்பார். விழவு என்றால் கூத்து என்ற பொருள் உணராததால் நேர்ந்த பிழை இது. ***விழவுமுதலாட்டி*** என்றது தலைவியைக் குறித்ததன்று; கூத்தாடும் நாடகமகளான பரத்தையை எள்ளல் குறிப்பில் கூறினாள் தோழி. இப் பாடலில் பரத்தையைக் குறிக்கும் வேறு சொல் இல்லை. குலமகளிர் புலந்து ஊடலை வெளிப்படுத்தும் போது உள்ளுறையாக ஒன்று புனைந்து கூறுகின்ற அதே வேளையில், பரத்தையை மேன்மைப்படுத்திக் கூறுவாள் போலப் பகர்தலும் உண்டு; ***எம்தங்கையர், எங்கையர்*** என்பாள். (தொல். கற்.6).

கற்புவழிப் பட்டவள் பரத்தை ஏத்தினும்
உள்ளத்து ஊடல் உண்டென மொழிப (தொல். பொருளி.39)

பரத்தையை ***வாலிழை மகளிர்*** (குறுந்.45) என ஏத்துவாள் போலத் தலைவி கூறுவாள். அதுபோல இப்பாடலில், ***விழவுமுதலாட்டி*** என்றாள். இது நாகரிகமான தொடராயினும் இதன் கொச்சைப் பொருள், ***கூத்தியாள், வேசக்காரி*** என்பதாகும். விழவு முதலாட்டி என்ற சொல்லாட்சி தலைவியைக் குறிக்க வாய்ப்பே இல்லை!

விழவாயிற்று என்னும்இவ் வூரே *(குறுந்.295)*

இதில், விழவு என்பதற்குத் திருவிழா என்ற மரபுவழிப்பட்ட பொருள்கொண்ட உ.வே.சா. அவர்கள் இப்பாடலுக்கு எழுதியுள்ள உரை, தெளிவின்றி இருத்தல் காணலாம். ஒரேயொரு பசுவை வளர்த்து, அதில் கிடைக்கும் பால் வருமானத்தில் எப்படியோ சீரில் வாழ்க்கையை

---

90. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.173.
91. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.184.

இடர்ப்பாடு நேர வாழ்ந்து வருகிறாள் தலைவி. தலைவனோ தலைவியைத் துறந்து பரத்தைமை ஒழுகி, ஒருநாள் திரும்பினான். அவனுடைய பரத்தையரின் ஆயத்தார் உடுத்தும் தொடுத்தும் பூண்டும் செருகியும் அணிசெய்திருந்த பூவும் தழையும் இவனுடைய உடையிலும் ஒட்டி ஊரார் காண வெளிப்பட்டுத் தெரிந்தன. அவன் வீட்டிற்கு வருவதே விழவோடு (கூத்தாடலோடு) வருவதாக இருந்தது. அதுகண்டு தலைவி உள்ளம் வருந்தினாள். தோழி தலைவனைக் கடிந்து கூறுவதாக அமைந்தது இப்பாட்டு.

> **உடுத்தும் தொடுத்தும் பூண்டும் செரீஇயும்**
> **தழையணிப் பொலிந்த ஆயமொடு துவன்றி**
> **விழவொடு வருதி நீயே இஃதோ**
> **ஓர்ஆன் வல்சிச் சீரில் வாழ்க்கை**
> **பெருநலக் குறுமகள் வந்தென**
> **இனிவிழ வாயிற்று என்னும்இவ் ஊரே** (குறுந்.295)

ஈற்றடிக்கு, ஊரிலுள்ளார் இப்பொழுது விழாவையுடையதாயிற்று என்று சொல்வர் என்று உவேசா. உரை கூறுகிறார். இவ்வுரையில் பொருள் தெளிவு இல்லை. **இவள் வாழ்க்கை இனிமேல் கூத்துத்தான்!... என்று இந்த ஊர் பழிக்கும்** என்பதே புலவர் கருதிய பொருளாகும்.

விழவு என்னும் சில நாடகங்கள்

'விழவு' எனப் பெயரிய கூத்துகள் சங்க இலக்கியங்களில் 21 கிடைத்துள்ளன. அவை ஆழமான ஆய்வுக்கு உட்படுத்தத்தக்கவை.

1. அந்தி விழவு / உவகைக்கூத்து ஆட்டு

'அந்தி விழவு' என்பது 'அந்திக் கூத்து' அல்லது 'அந்தி நாடகம்'.

> **அந்தி விழவின் தூரியம் கறங்க** (மதுரைக்.460).

அந்தியில் நடக்கும் **அந்தி விழவு** என்ற கூத்தின் பின்னணியாகத் **தூரியம்** ஒலித்தது. தூரியம் என்றது **உவகைப் பறை.**

> **தூரியம் உவகைப் பறைஎனச் சொல்ப** (திவா1335)

இது 'உவகைக் கூத்தாட்டு' என்றும் வழங்கப்பட்டது.

> **செருக்குறித்தாரை உவகைக் கூத்தாட்டும்**
> **வரிசைப் பெரும்பாட்டொடு எல்லாம்...** (கலித்.85: 34-35)

செருப்பறை கேட்டு விருப்புற்று எழும் போர்மறவரைப் புகழ்ந்து பாடுவது வரிசைப் பெரும்பாட்டு எனப்பட்டது. அப்பாட்டிற்கு மகிழ்ந்து ஆடுவது உவகைக் கூத்தாட்டு. அது அந்தியில் நடந்தது.

மூன்று தெருக்கள் கூடும் இடம் அந்தி. (அந்தித்தல்=சந்தித்தல்).

> **அந்தியும் சதுக்கமும் ஆவண வீதியும்** (சிலப்.14: 214)

அந்தி என்பதற்கு அரும்பதவுரைகாரர், *முச்சந்தி*[92] என்பர்.

முச்சந்தியில் நடத்தப் பெறும் நாடகத்தை **அந்தி விழவு** என்றனர். இக்கூத்து நடந்த முறையினை மதுரைக்காஞ்சி விளக்குகின்றது.

நீரும் நிலனும் தீயும் வளியும்
மாக விசும்போடு ஐந்துடன் இயற்றிய
மழுவாள் நெடியோன் தலைவ னாக
மாசற விளங்கிய யாக்கையர் சூழ்சுடர்
வாடாப் பூவின் இமையா நாட்டத்து
நாற்ற உணவின் உருகெழு பெரியோர்க்கு
மாற்றரு மரபின் உயர்பலி கொடுமார்
அந்தி விழவின் தூரியம் கறங்க (மதுரைக்.453-460)

மழுவாள் நெடியோன் முதலான உருகெழு கடவுளர்க்குப் பலி கொடுத்து ஆடும் சமயம் சார்ந்த வேத்தியல் கூத்து இது. **மாசற விளங்கிய யாக்கையர்** என்றது, விழுப்புண்பட்ட வீரரை. வெளியே போரிலுற்ற புண்வீடு இருந்தாலும், உள்ளத்தால் மாசற்ற மறவர் அவர்! இவ்வடிகளுக்குமுன் வரும்,

வான வண்கை வளங்கெழு செல்வர்
நாள்மகிழ் இருக்கை காண்மார் (மதுரைக்.442-443)

என்றதால், அரசர் இதனைக் கண்டு, வெற்றி ஈட்டித்தந்த வீரர்க்கு வளமான பரிசிலும் வழங்கிச் சிறப்பித்தனர் என்று தெரிகிறது.

2. ஆடியல் விழவு / ஆடுதுவன்று விழவு

நற்றிணையில் 'ஆடியல் விழவு' என்றொரு கூத்து வந்துள்ளது.

ஆடியல் விழவின் அழுங்கல் மூதூர் (நற்.90)

இதற்கு ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை, "போர் வெற்றியால் மேன்மையுற்ற மறச்சான்றோர் வாழும் மூதூர் என்றற்கு **ஆடியல் விழவின் அழுங்கல் மூதூர்** என்றார். போரிடத்துப்பெற்ற வெற்றி காரணமாக நிகழும் விழா ஆடியல் விழவு எனப்பட்டது"[93] என்பர். 'விழவு' என்றால் விழா என்ற பழைய உரைமரபின் வழிவந்த கருத்து இது. இதனை **ஆடியல் கூத்து** என்று கொள்வதே தக்கது.

கழுநீர் கொண்ட எழுநாள் அந்தி
ஆடுதுவன்று விழவின் நாடார்த் தன்றே (மதுரைக்.427-428)

இதில் வந்துள்ள **ஆடுதுவன்று விழவு** என்பதும் **ஆடியல் விழவு** என்பதும் ஒன்றேயாகும். **எழுநாள் அந்தி** என வருவதால், இது ஏழு நாட்கள் தொடர்ந்து அந்தியில் நடக்கும் தொடர் நாடகம் என்று கருதலாம். அந்தி விழவு கடவுளர்ப் பலியூட்டும் **பக்திக் கூத்து; ஆடியல் விழவு வெற்றிக் கூத்து!**

---

92. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.365.
93. ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை (உரை ஆ.), நற்றிணை மூலமும் விளக்கவுரையும், 1966, ப.352.

அடுதல், ஆடுதல் என்பது போரில் எதிரியைக் கொன்று அழித்த வெற்றியைக் குறிக்கும்

ஆடுகொள் வியன்களத்து ஆர்ப்பினும் பெரிதே (அகம்.116)

ஆடுகொள் முரசம் இழுமென முழங்க (அகம்.334)

ஆடுகொளக் குழைந்த தும்பை (புறம்.21)

ஆடுகொள் வரிசைக்கு ஒப்ப (புறம்.53)

ஆடுகொள் வென்றி அடுபோர் அண்ணல் (புறம்.67)

இவற்றில் வந்த '**ஆடு**' என்பது வெற்றி என்று பொருள்படும். **ஆடியல் விழவு** என்பது, போரில் எதிரியை வென்று பெற்ற வெற்றியைக் கொண்டாடி மகிழ்ந்து ஆடிய கூத்து எனலாம்.

3. இந்திர விழவு

இந்திர விழா என்ற திருவிழா, பிற்காலத்தில் சிலப்பதிகாரத்திலும் மணிமேகலையிலும் சொல்லப்படுகிறது. சிலம்பின் ஐந்தாவது காதை ***இந்திரவிழவூரெடுத்த காதை*** ஆகும். கடலாடுகாதையில் விஞ்சை வீரன் கூற்றாக,

தென்றிசை மருங்கினோர் செழும்பதி தன்னுள்
இந்திர விழவுகொண் டெடுக்குநாள் இதுவென (சிலப்.6: 5-6)

என்று இந்திர விழவு வந்துள்ளது. மணிமேக்லையின் முதல் காதையான ***விழாவறை காதை*** என்பது இந்திர விழாவைக் குறித்த காதையாகும். இந்திர விழா என்ற சொல்லாட்சி அதில் இல்லை; விண்ணவர் தலைவனுக்கு எடுத்த விழா அது என்று வந்துள்ளது.

விண்ணவர் தலைவனை வணங்கிமுன் னின்று
மண்ணகத் தென்றன் வான்பதி தன்னுள்
மேலோர் விழைய விழாக்கோள் எடுத்த
நாலேழ் நாளினும் நன்கினிது உறைகென (மணி.1: 5-8)

என இந்திர விழா+ 28 நாட்கள் நிகழும் என்கிறார். ஆனால், இந்திரனை வழிபடும் திருவிழா சங்க காலத்தில் இருந்ததற்கு அழுத்தமான சான்றுகள் இல்லை. எனினும் சங்க இலக்கியத்தில் இந்திரனைப் பற்றிய செய்திகள் சில உண்டு.

உண்டால் அம்மஇவ் வுலகம், இந்திரர்
அமிழ்தம் இயைவ தாயினும் இனிதெனத்
தமியர் உண்டலும் இலரே... (புறம்.182)

ஏறுஅதிர்க்கும் இந்திரன் இரும்உரும் என (பரி.8: 33)

அந்த வானியாற்று ஆயிரங் கண்ணினான்
இந்திரன் ஆடுந் தகைத்து (பரி. தி.2: 96-97)

ஐங்குறுநூற்றில் 'இந்திர விழவு' என்று வந்துள்ளது. அது ஒருவகைக் கூத்து என்றே தெரிகிறது.

இந்திர விழவிற் பூவின் அன்ன
புன்தலைப் பேடை வரிநிழல் அகவும்
இவ்வூர் மங்கையர்த் தொகுத்தினி
எவ்வூர் நின்றன்று மகிழ்நநின் தேரே (ஐங்.62)

இப்பாடலில் 'இந்திர விழவின் பூவின் அன்ன' என்றோர் உவமை வந்துள்ளது சிந்திக்க வேண்டிய ஒரு செய்தியாகும். தலைவன் ஊர் ஊராகப் புதிய பல பரத்தையரைத் தொகுத்துத் திரிகிற செயலுக்கு, இந்திர விழவில் பூக்களைத் தொகுத்தல் என்ற செயல் உவமையாக வந்துள்ளது. இதற்கு உரைகாரர் ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை, "இந்திரவிழவிற் பூவினன்ன என்பதை மங்கையர்க்கு அடையாக்கி, இந்திரவிழவின் கண் வேறு வேறு நிலத்தினின்றும் பூக்கள் பல கொணர்ந்து தொகுத்துப் பயன் கோடல் போல, வேறுவேறு ஊர்களிலிருந்தும் மகளிரைக் கொணர்ந்து வதுவை இன்பம் கொள்கின்றாய் என்று கூறலும் ஒன்று"[94] என்று உரைகூறுகிறார். இந்திரவிழவில் பல ஊர்களிலிருந்தும் பூக்கள் பல கொணர்ந்து தொகுப்பது ஒரு வழக்கம் என்பது அவரது கருத்தாகும்.

நாடகக் களத்தில் பல வண்ணப் பூக்களைத் தொடுத்துக் கட்டியும் மாலைத் தாமம் வளைத்து நாற்றியும் அலங்கரிப்பது பண்டைத் தமிழரின் வழக்காக இருந்தது. இதற்குப் பழந்தமிழ்ப் பாடல்களில் பற்பல சான்றுகளைக் காட்டலாம்.

மணிப்பூ முண்டகத்து மணல்மலி கானல்
பரதவர் மகளிர் குரவையொடு ஒலிப்ப (மதுரைக்.96-97)
மலரணி மெழுக்கம் ஏறிப் பலர்தொழ
வம்பலர் சேக்கும் கந்துடைப் பொதியில் (பட்டினப்.248-249)
அருவிலை நறும்பூத் தூஉய்த் தெருவின்
முதுவாய்க் கோடியர் முழவொடு புணர்ந்த
திரிபுரி நரம்பின் தீந்தொடை ஓர்க்கும்
பெருவிழாக் கழிந்த பேஎமுதிர் மன்றத்து (பட்டினப்.252-255)
.... *வேலன்*
வெறியயர் களத்து சிறுபல தாய
விரவுவீ உரைத்த ஈர்நறும் புறவு (அகம்.114)
பூப்போது சிதைய வீழ்ந்தெனக் கூத்தர்
ஆடுகளங் கடுக்கும் அகநாட் டையே (புறம்.28)
மாலைத் தாமம் வளையுடன் நாற்றி
விருந்துபடக் கிடந்த அருந்தொழில் அரங்கத்து (சிலப்.அரங்.112-113)

இவை கூத்தரின் ஆடுகளத்தில் பூக்களாலும் மாலைகளாலும் அலங்கரித்த வழக்கிற்குச் சான்றுகள். இதனால், **இந்திரவிழவிற் பூவினன்ன** என்பதும், **இந்திரக் கூத்து** நடந்த நாடகக் களத்தில் அலங்கரித்த பூக்களைக் குறித்ததே ஆகும். பிற நாடகங்களைக் காட்டிலும் **இந்திர விழவு** என்ற நாடகத்தில், நிறையப் பூக்களைத் தொகுத்து அணிசெய்வது அன்று வழக்கமாக

இருந்திருக்கலாம். அதனாலேயே, தலைவன் பல்வேறு பரத்தையரைத் தொகுத்த செயலுக்கு அது உவமையாகச் சொல்லப்பட்டது.

4. உயர்ந்தவன் விழவு / ஒடியா விழவு / பொய்யா விழவு / மடியா விழவு

மதுரையில் நெடியோன் எனப்பட்ட முருகனின் திருப்பரங் குன்றத்தில் முருக வழிபாட்டுச் சடங்காக ஆதியில் தொடங்கிய கூத்தே **உயர்ந்தவன் விழவு** என்பதாம். கலித்தொகைக் காலத்தில் இது, உறலி (உறவுக்காரி-மனைவி) இருக்க, தலைவன் விறலிழை மகளிராம் பரத்தையரோடு கூடியாடும் இழிநிலை அடைந்தது.

உறலியாம் ஒளிவாட உயர்ந்தவன் விழவினுள்
விறலிழை அவரோடு விளையாடு வான்மன்னோ (கலித்.30:13-14)

'உயர்ந்தவன்' என்பான் நெடியோன் எனப்பட்ட முருகன்.

பல்பொறி மஞ்ஞை வெல்கொடி உயரிய
ஒடியா விழவின் நெடியோன் குன்றத்து (அகம்.149)

'நெடியோன்' என்றவன் முருகன். 'ஒடியா விழவு' என்றது மேற் சுட்டிய **உயர்ந்தவன் விழவு** ஆகும். ஒடியா விழவின் குன்றம் என்றால் என்றும் இடையறாதபடி கூத்து நிகழும் குன்றம் என்று பொருளாகும். **மடியா விழவு** (புறம்.212) என்பதும் அது. மதுரை இன்று **தூங்கா நகரம்** என்று அழைக்கப்படுகிறது. அன்று இதே மதுரை, **பொய்யா விழவிற் கூடல்...** (அகம்.116) எனப்பட்டது.

ஒடியா விழவு, மடியா விழவு, பொய்யா விழவு எல்லாமே **உயர்ந்தோன் விழவு** என்பதையே குறித்தன எனத் தெரிகிறது.

5. உள்ளி விழவு

உள்ளி விழவு என்பது உள்ளிக் கூத்து (உள்ளி நாடகம்) என்று பொருள்படும். தலைவிக்கும் தலைவனுக்கும் உள்ள காதலுறவை ஊர் அறிந்தது; அலர் ஊரெல்லாம் பரவிவிட்டது என்பதைக் கூறவரும் தோழி, பலர் வாய்ப்பட்டு அலர் பரவிவிட்டது என்ற செயலுக்கு, உள்ளி விழவினை உவமையாகக் கூறுகிறாள்.

எவன்கொல் வாழி தோழி, கொங்கர்
மணியரை யாத்து மறுகின் ஆடும்
உள்ளி விழவின் அன்ன
அலரா கின்றது பலர்வாய்ப் பட்டே (அகம்.368)

என்ற பாடலடியில் **உள்ளி விழவு** உவமையாக வந்திருப்பது காணலாம். கொங்கர் இடுப்பில் மணிகளைக் கட்டிக்கொண்டு தெருவில் ஆடும் ஆட்டமே உள்ளி விழவு என்பது பாட்டில் வெளிப்படை. இது ஆரவாரமிக்க கூத்தாக இருக்க வேண்டும்.

வன்புலம் துமியப் போகிக் கொங்கர்
படுமணி ஆயம் நீர்க்குநிமிர்ந்து செல்லும் (அகம்.79)

இதில் ***கொங்கர் படுமணி ஆயம்*** என்பது ஒப்புநோக்கத்தக்கது. மணி ஆர்த்து மிகுந்த ஒலியெழுப்பி ஆடும் கூத்தாதலின், ***உள்ளி விழவின் அன்ன அலராகின்றது பலர் வாய்ப்பட்டே*** என்று, ஊரில் அலர் பெருகியதற்கு உவமையாகச் சொல்லப்பட்டது.

'உள்ளியாட்டம்' என்பதற்குப் பெருஞ்சொல்லகராதி, "கருவூர் உள்ளி விழவில் மணிகளை இடுப்பில் சுற்றிக் கொண்டு ஆடும் ஆடல்"[95] என்பதால், கருவூரில் நடந்த ஒரு கூத்து இது எனலாம்.

உள்ளி நோன்முதல் பொருத்தி அடியமைத்து (நெடுநல்.122)

என ***உள்ளி*** என்ற சொல் உள்ளிப்பூண்டு என்ற பொருளில் சங்கப் பாடலில் வந்திருப்பதை அறிகிறோம். கொங்கர் தம் அரையில் கட்டிய மணிகள், ***வெள்ளி மணிகளாக*** இருக்க வேண்டும். அவை உள்ளிப்பூண்டு போல் இருந்தமையால் இக்கூத்தை உள்ளிக்கூத்து என்றனர். பதிற்றுப்பத்து கடவுள் வாழ்த்துச் செய்யுளில்,

... ... குறங்கறைந்து
வெண்மணி ஆர்க்கும் விழவினன்... (பதிற். கட. வா.)

'வெண்மணி ஆர்க்கும் விழவு' என்று வருவது உள்ளி விழவாக இருக்கலாம். ***குறங்கறைந்து*** என்பதால், ஆடுவார் தம் தொடையில் அறைந்து தட்டி ஆர்ப்பரித்து ஆடுவர் எனக் கருதலாம்.

குட்டிக்கரணம் போட்டாலும் லோபன் கொடான்

என்று ஒரு பழமொழி உண்டு. கரணக்கூத்தாடி இரவலர்க்கலைஞர். தமக்கு ஈயா வன்னெஞ்சர் குறித்து வழங்கிய பழமொழி இது! தலைகீழாகப் பாய்ந்து ஆடும் ***கரணக்கூத்து*** என்ற ஒரு கூத்து பிற்காலத்தில் உண்டு. உள்ளத்தில் ஒரே குறியாக மனம் ஒன்றிக் கவனமாக ஆடுதல் இன்றேல், அது ஆடுவாரின் உயிர்க்குக் கேடு வந்துவிடும். ***உள்ளி*** என்பது ஒரே நினைப்பாகச் செயல்படல் என்ற பொருளில் வந்தமைக்குப் பழஞ்சான்றுகள் உண்டு.

உள்ளியது முடிக்கும் வேந்தனது சிறப்பும் (தொல். புறத்.12)

ஒருதிசை ஒருவனை உள்ளி (புறம்.121)

நின்னடி உள்ளி வந்தனென் (திருமுருகு.279)

இவை உள்ளி என்ற சொல் பயின்று வந்ததற்குச் சான்றுகள். உயிருக்கு ஆபத்தான கரணக்கூத்தை ஆடுவார் ஒரே நினைப்பாக உள்ளி ஆடுதலால் உள்ளிக் கூத்து எனப் பெயராயிற்று. இடுப்பில் வெள்ளி மணிகள் கட்டி வீதியில் கரணமடித்துப் படிந்தாடிய கரணக்கூத்தே சங்க காலத்தில் உள்ளி விழவு எனப்பட்டது.

தமிழ்ப்பரப்பில் முதன்முதலில் ***கரணக்கூத்து*** பற்றிக் கூறுபவர் அடியார்க்குநல்லார் ஆவார். இருவகைக்கூத்தை விளக்குமிடத்தில்

---

95. பழனி. அரங்கசாமி முதலிய பலர் (பதி.ஆ.), பெருஞ்சொல்லகராதி, தொகுதி-3, 1992, ப.436.

விநோதக்கூத்து ஆறனுள் ஒன்று கரணக்கூத்து என்பார். மேலும், "கரணமாவது படிந்த ஆடல்"[96] என்று கூறுவார். வெள்ளி மணிகள் ஒலிக்கக் கரணமடித்து ஆரவாரமாக ஆடிய பழைய **உள்ளிவிழவே பிற்காலக் கரணக்கூத்தாக** மாறியது என்று கருதுதல் பொருந்தும்.

6. ஒலித்தலை விழவு

ஒலித்தலை விழவு என்பது **ஒலித்தலைக் கூத்து**. ஒலித்தல் என்பதே ஒலித்தலை என்றானது. சங்க காலத்தில் **ஒலித்தல்** என்ற சொல் 'தழைதல், செழித்தல்'[97] என்ற பொருளில் வந்துள்ளது.

> ***ஒலித்த பகன்றை இருஞ்சேற்று அள்ளல்*** (அகம்.176)
> ***கழைக் கரும்பின் ஒலிக்குந்து*** (புறம்.137)
> ***பெரும்பெயல் உண்மையின் இலைஒலித் தாங்கு*** (குறுந்.133)

இவை, 'ஒலித்தல்' என்ற சொல் செழித்தல், தழைதல் என்ற பொருளில் வந்ததற்குச் சான்றாகும். வயலில் விளைச்சல் செழித்தல் வேண்டும் என்ற நேர்த்திக்கடனாக ஆடப்படும் கூத்தே **ஒலித்தலைக் கூத்து** எனப்பட்டது எனலாம்.

> ***போர்த்தெறிந்த பறையாற் புனல்செறுக் குநரும்***
> ***நீர்த்தரு பூசல் இனம்பழிக் குநரும்***
> ***ஒலித்தலை விழவின் மலியும் யாணர்***
> ***நாடுகெழு தண்பணை சீறினை யாதலின்*** (பதிற்.22: 30)

ஒலித்தலை விழவினால் வயலில் புதுவருவாய் மலியும்; நாடு வளமாகும். இதனால், விளைச்சல் பெருகி நாடு வளமாவதற்காக ஆடப்படும் கூத்தே **ஒலித்தலை விழவு** என்பது தெளிவு.

7. கறங்கிசை விழவு / ஆர்கலி விழவு

கறங்கு என்பது முழவு, பறை, கிணை முதலான தோல் கருவிகள் ஓங்கி முழக்கமிட்டு ஆர்ப்பரிக்கும் ஒலியைக் குறிக்கும்.

> ***தட்டைப் பறையின் கறங்கும் நாடன்*** (குறுந்.193)
>
> ***கறங்கு பறைச் சீரின் இறங்க வாங்கி*** (அகம்.194)
>
> ***பாடின் தெண்கிணை கறங்க...*** (அகம்.301)
>
> ***ஆடுகளப் பறையின் வரிநுணல் கறங்க*** (அகம்.364)

என வருதல் இதற்குச் சான்றுகள்.

> ***உவக்காண் தோன்றும் குறும்பொறை நாடன்***
> ***கறங்கிசை விழவின் உறந்தைக் குணாது*** (அகம்.4)

பெருமுழக்கமாகச் சுழன்றடிக்கும் இசை முழக்கில் நடந்த கூத்து இது ஆகும். போரில் பெற்ற வெற்றியைக் கொண்டாடி முழங்கும் கூத்து என்றும்

---

96. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.80.
97. பெ.மாதையன் முதலிய பலர் (பதி.ஆ.), பெருஞ்சொல்லகராதி, தொகுதி-4, 2002, ப.392.

இதனைக் கருதலாம். இதற்கு **ஆர்கலி விழவு** என்றும் மற்றொரு பெயர் உண்டு.

பேரூர் கொண்ட ஆர்கலி விழவில் (குறுந்.223)

இவ்அடிக்கு உரையெழுதும் உ.வே.சாமிநாதையர், ஆர்கலி விழவு பிற பாடல்களில் வந்ததற்குச் சான்றுகாட்டும்போது மேற்சுட்டிய அகநானூற்றுப் பாடலின் கறங்கிசை விழவினைக் காட்டுகிறார். இதனால் கறங்கிசை விழவும் ஆர்கலி விழவும் ஒன்றே எனலாம்.

8. காமவேள் விழவு / வில்லவன் விழவு

வினைமேற் சென்ற தலைவன், காமவேள் விழவு நடக்கும் இளவேனிற் காலத்திற்குள் வந்துவிடுவதாகக் கூறிச் சென்றான். ஆற்றாளாய தலைவி, பனிபெய்யும் பங்குனித் திங்களில் தலைவன் இல்லாத் தனிமையில் காமவேள் விழவும் தொடங்கிவிட்டால் கலங்குவாள் பெரிதெனக் கருதிய தோழி, தலைவன் இதோ வந்துவிட்டான் என ஒருவாறு தேறுதல் கூற முற்பட்டாள்.

நாமில்லாப் புலம்பாயின் நடுக்கஞ்செய் பொழுதாயிற்
காமவேள் விழவாயிற் கலங்குவள் பெரிதென (கலித்.27: 24)

என்ற அடிகளில் **காமவேள் விழவு** வந்துள்ளது. காமக் கடவுள் மன்மதனைப் போற்றிப் பாடி ஆடும் கூத்து இதுவாகும். இதற்கு **வில்லவன் விழவு** என்றும் இன்னொரு பெயர் உண்டு.

மல்கிய துருத்தியுள் மகிழ்துணைப் புணர்ந்தவர்
வில்லவன் விழவினுள் விளையாடும் பொழுதன்றோ? (கலித்.35: 14)

என்பதும் காதல் கடவுளாம் காமனைப் போற்றி ஆடும் கூத்து.

காமவேளின் கரும்புவில்லுக்குப் பங்குனி மாதத்தில் விழா (நாடகம்) எடுத்த செய்தியை இளங்கோவடிகள் தருகிறார்.

வெங்கண் நெடுவேள் வில்விழாக் காணும்
பங்குனி முயக்கத்துப் பனியர சியாண்டுளன் (சிலப்.14: 111-112)

என்ற அடிகள் இதற்குச் சான்று. இந்நெடுவேள் வில்விழாவும் கலித்தொகை கூறும் வில்லவன் விழவும் (காமவேள் விழவும்) ஒன்றே என்று கருதலாம். **இளவேனில் விழவு** என்ற பொருளில்,

குழவி வேனில் விழவுஎதிர் கொள்ளும்
சீரார் செவ்வியும் வந்தன்று
வாரார் தோழிநம் காத லோரே (கலித்.36: 9-11)

குழவி வேனில் விழவு (இளவேனில் விழவு) என்று வந்துள்ளதால் காமன் விழவினை இப்படியும் அழைத்தனர் என்று கருதலாம்.

காமவேள் விழவு என்பது மன்மதனைக் குறித்த காதல் சுவை மிக்க ஒரு நாடகம்; தலைவனைப் பிரிந்த தலைவியர் அதனைக் காண நேரிட்டால்

பெரிதும் கலங்குவர் என்பதால், அந்நாடகத்தின் ஆற்றல்மிகு காமச்சுவைத் திறன் புலனாகும்.

9. சீர்கெழு விழவு

'சீர்' என்ற சொல் அழகு, ஒழுங்கு, கால்தண்டை, தாளவொத்து, சமம், நன்னடை எனப் பல பொருள் தருவதாகும்.[98] நாடு சீராக எல்லா நலமும் வளமும் பெற்றுத் திகழக் கடவுளை வழிபட்டு ஆடும் ஒருவகைக் கூத்து 'சீர்கெழு விழவு' என்று கருதலாம். ***சீர்கெழு கூத்து*** எனப்பட்ட ***சீர்கெழு விழவு*** சங்கப் பாடல்களில் இரண்டு இடத்தில் வந்துள்ளது.

> ***வாரணக் கொடியொடு வயிற்பட நிறீஇ***
> ***ஊர்ஊர் கொண்ட சீர்கெழு விழவினும்*** (திருமுருகு.220)

என்பதால், முருகனுக்கு வாரணக் கொடியெடுத்து ஊர் ஊராகச் சீர்கெழு கூத்தினை நிகழ்த்தும் வழக்கம் உண்டெனத் தெரிகிறது. எல்லா ஊர்களிலும் ஆடினர் என்பதால், இதனை ஆடினால், மழை வளம் பெருகும் என்ற நம்பிக்கை சார்ந்த கூத்து இது எனக் கருதலாம். குறை வருகிறபோது பெரிய நல்கிப் பாதுகாப்பைத் தரும் சீர்கெழு விழவு என்று மக்கள் நம்பினார்கள். இதனை,

> ***புரைவயிற் புரைவயிற் பெரிய நல்கி***
> ***ஏமம் ஆகிய சீர்கெழு விழவின்*** (பதிற்.15: 38)

'ஏமம் ஆகிய சீர்கெழு விழவு' என வருணிப்பதால் அறியலாம். இது மக்களின் நம்பிக்கை சார்ந்த கூத்தாகும். இன்றும் தமிழ்க் கிராமங்களில் நாடகம் நம்பிக்கை சார்ந்திருப்பதை அறியலாம்.

10. சேரி விழவு

'சேர்' என்றால் நிறை, பிணையல் என்று பொருள். ***சேரி விழவு*** என்பது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட கூத்துவகை சேர்ந்து ஆடும் ஒரு ***கூட்டு நாடகம்*** ஆகும். பெரும் புகழையுடைய ***நன்னன் பிறந்த நல்ல நாளில்,*** தேவராட்டி (சாலினி) ஆடிய தேவராட்டம், வேலன் வெறியாட்டு, குரவை என்னும் மூவேறு கூத்துக்களையும் சேர்ந்து ஆடிய ***சேரிவிழவு*** பற்றி மதுரைக்காஞ்சியில் பார்க்கிறோம்.

> *திவவுமெய்ந் நிறுத்துச் செவ்வழி பண்ணிக்*
> *குரல்புணர் நல்யாழ் முழவோடு ஒன்றி*
> *நுண்ணீர் ஆகுளி இரட்டப் பலவுடன்*
> *ஒண்சுடர் விளக்கம் முந்துற மடையொடு*
> *நன்மா மயிலின் மென்மெல இயலிக்*
> *கடுஞ்சூல் மகளிர் பேணிக் கைதொழுது*
> *பெருந்தோட் சாலினி மடுப்ப ஒருசார்*
> *அருங்கடி வேலன் முருகொடு வளைஇ*
> *அரிக்கூடு இன்னியங் கறங்க நேர்நிறுத்துக்*

11

98. கழகத் தமிழ் அகராதி, 1969, ப.463.

கார்மலர்க் குறிஞ்சி சூடிக் கடம்பின்
சீர்மிகு நெடுவேள் பேணித் தழூஉப்பிணையூஉ
மன்றுதொறும் நின்ற குரவை சேரிதொறும்
உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் விரைஇ
வேறுவேறு கம்பலை வெறிகொள்பு மயங்கிப்
பேரிசை நன்னன் பெரும்பெயர் நன்னாள்
சேரி விழவின் ஆர்ப்பெழுந் தாங்கு (மதுரைக்.604- 619)

இவ் அடிகளில், யாழிலே செவ்வழிப் பண்ணிசைத்து முழவும் ஆகுளியும் முழங்கத் தலைச்சூல் மகளிர்ப் பேணி நிகழ்ந்த சாலினி ஆட்டம் ஒருபக்கம் நிகழ, பிறிதொரு பக்கம் முருகனை வழிபடும் வேலன் வெறியாட்டு நிகழ, மற்றொரு பக்கம் நெடுவேளை வாழ்த்தி மன்றுதொறும் நின்ற குரவைக்கூத்தும் நிகழ்வதாக மூவகைக் கூத்தும் உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் என்று பல்வேறு நிலைகளில் பெரிய ஆரவாரத்தை ஏற்படுத்திச் **சேரி விழவு** என்ற பெயரில் வந்திருப்பது இங்குச் சுட்டத்தக்கது.

'சேரி விழவு' என்பது இயல், இசை, நாடகம் மூன்றும் விரவிய ஒரு முத்தமிழ்க்கூத்து ஆதல் வேண்டும். இப்பகுதியில்,

உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் விரைஇ

என்று வந்திருப்பது இவ்வுண்மையை உணர்த்துகிறது.

உரை – இயற்றமிழ்,
பாட்டு – இசைத்தமிழ்,
ஆட்டு – நாடகத்தமிழ்

எனப் பொருள்படுதல் காணலாம். இது ஓர் அரிய சான்று. அரசனின் பிறந்த நாளில் ஆடிய இதுபோன்ற சேரி விழவினைச் சங்க இலக்கியங்களில் வேறு எங்கும் காண முடியவில்லை.

11. தீநீர் விழவு / பெருந்துறை விழவு

'தீ' என்ற சொல் இனிமை, தீமை என இருவகையிலும் எதிர்மறையான பொருளைத் தரும். எனினும் ஒரு சொல்லுக்கு அடையாக வரும்போது, 'தீ' என்பது நல்ல, இனிய என்ற பொருளையே தருவதாக உள்ளது. 'தீந்தமிழ்' என்றால் நற்றமிழ், இனிய தமிழ் என்றே பொருள்படும். 'தீநீர்' என்பது 'நன்னீர்' ஆகும். **தீநீர் விழவு** என்ற கூத்து பதிற்றுப்பத்தில் வந்துள்ளது.

மலிபுனல் நிகழ்தருந் தீநீர் விழவிற்
பொழில்வதி வேனிற் பேரெழில் வாழ்க்கை
மேவரு சுற்றமோடு உண்டினிது நுகரும்
தீம்புனல் ஆயம் ஆடும்
காஞ்சியம் பெருந்துறை மணலினும் பலவே (பதிற்.48: 14-18)

'தீம்புனல் ஆயம் ஆடும் காஞ்சியம் பெருந்துறை' என்று இதில் வந்துள்ளது கொண்டு, நீர்த்துறையில் மகளிர் பலரும் கூடி ஆடும் புனலாடல் என்று

கருதலாம். 'மலிபுனல் நிகழ்தரும் தீநீர் விழவு' என்பது இதனை உணர்த்தும். ஆற்றில் புதுவெள்ளம் வந்த சிறப்பினை மகிழ்ந்து அதனைப் போற்றி ஆடிய ஒரு கூத்தாக இது விளங்கியிருக்க வேண்டும்.

'பேரெழில் வாழ்க்கை மேவரு சுற்றமொடு உண்டுஇனிது நுகரும்' என்பதால், உறவினரும் தோழியரும் சூழக் ***கூட்டாஞ்சோறு*** உண்டு மகிழ்ந்து, 'பேரெழில் வாழ்க்கை' அமைய வேண்டிக் கூடி ஆடும் ஒரு சமுதாயக் கூத்து என்றே தெரிகிறது.

கழாஅர்ப் பெருந்துறை விழவின் ஆடும் (அகம்222)

என வருவதும் இவ்வகைக் கூத்தே என்று கருதலாம்.

சங்க காலத்தில், ஆட்டத்தில் புகழ்பெற்றவனும் பிறர் கூத்தை ஆட்டிவைத்த ஆடலாசான் என்பதால் ***ஆட்டன்*** என்ற அடை பெற்றவனுமான (ஆதிமந்தியின் கணவன்) எழில் பொலிந்தவனான ***ஆட்டன்அத்தி*** காவிரிக் கரையிலுள்ள கழார் என்ற ஊரில் நடக்கும் பெருந்துறை விழவினில் தவறாமல் ஆடுவான்.

முழவுமுகம் புலராக் கலிகொள் ஆங்கண்
கழாஅர்ப் பெருந்துறை விழவின் ஆடும்
ஈட்டுஎழில் பொலிந்த ஏந்துகுவவு மொய்ம்பின்
ஆட்டன் அத்தி... (அகம்222)

இதில் வரும் ***பெருந்துறை விழவும்*** தீநீர் விழவும் ஒன்றே ஆகும்.

புனல் விளையாட்டு என்ற இதுவே, பிற்காலத்தில் ஒரு காமக் களியாட்டமாக மாறியது. கடைகழி மகளிராம் பரத்தையரோடு தலைமக்கள் கூடிப் புனலில் குடைந்தும் தனித்த இணையாய் ஓடம் முதலியவற்றில் ஏறி ஊர்ந்தும் காமச் சேட்டைகள் செய்து ஆடியதைச் சிலப்பதிகாரத்தில் பார்க்க முடிகிறது. இதனை,

கடைகழி மகளிர் காதலஞ் செல்வரொடு
வருபுனல் வையை மருதோங்கு முன்றுறை
விரிபூந் துருத்தி வெண்மணல் அடைகரை
ஓங்குநீர் மாடமொடு நாவாய் இயக்கிப்
பூம்புணை தழீஇப் புனலாட் டமர்ந்து (சிலப்.14: 71-75)

என்பதால் அறியலாம். சங்க காலத்தில் 'பேரெழில் வாழ்க்கை' அமைய ஆடிய சமுதாயக் கூத்து இவ்வாறு இழிநிலையடைந்தது!

முந்நீர் விழவின் நெடியோன் (புறம்9)

என்று வரும் 'முந்நீர் விழவு', இத்தீநீர் விழவினும் வேறானது.

12. தெய்வ விழவு

தெய்வ விழவு என்றது தெய்வத்தின்மீது நேர்த்திக்கடன் செய்து ஆடும் நாடகம். அந்நாடகம் நிகழும் நாளில் அதைக் காண வரும் மக்களுக்கெல்லாம் உணவளிப்பது வழக்கமாகும்.

தெய்வ விழவும் திருந்து விருந்தயர்வும் (பரி.17: 42)

என்பதால் தெய்வக் கூத்தினைத் தொடர்ந்து, சிறப்பான விருந்து அயர்ந்த செய்தியைப் பார்க்கிறோம்.

13. நன்மாண் விழவு

நன்மாண் விழவு என்றது மாயம் நிறைந்த ஒரு தந்திரக் கூத்து ஆகும். இதனைத் தலைவியின் தோழியரான மகளிர் ஆயத்தாரும் தாய்மார்களும் விரும்பிப் பார்ப்பார்கள். உறந்தை போன்ற பெரிய நகரங்களில் செல்வந்தர் வீட்டு முற்றத்தில் பொன்னுடை நெடுநகர் புரையோர் அயர இக்கூத்து நிகழும்.

மகட்போக்கிய தாய் தன் மகளிடம் நறுமணம் தரும் பண்டத்தை அவளுடம்பில் பூசியும் தந்திரமாகப் பேசினால், தலைவனோடு உடன்போகும் செய்தியைத் தனக்குச் சொல்ல மாட்டாளா என்று பல தந்திர உபாயங்கள் செய்தும், அவள் அதனைச் சொல்லாமல் போய்விட்டாளே என்று வருந்துகிறாள். தன் மகளிடம் மாயமாகத் தான் நடந்ததற்கு நன்மாண் விழவை உவமையாகக் கூறுகிறாள்.

தன்னோர் அன்ன ஆயமும் மயிலியல்
என்னோர் அன்ன தாயரும் காணக்
கைவல் யானைக் கடுந்தேர்ச் சோழர்
காவிரிப் படப்பை உறந்தை யன்ன
பொன்னுடை நெடுநகர்ப் புரையோர் அயர
நன்மாண் விழவின் தகர மண்ணி
யாம்பல புணர்ப்பவும் சொல்லாள் (அகம்.385)

என்று நன்மாண் விழவு உவமையாக வந்திருப்பது காணலாம். **இன்** என்பது உவமப் பொருள். **நன்மாண் விழவின்** என்பது **நன்மாண் விழவினைப் போல** என்று பொருள்படும். சூழ்ச்சிகளும் மந்திர தந்திரங்களும் நிறைந்த நல்ல மாய வித்தைகள் காட்டும் மாட்சிமையான ஒரு கூத்து **நன்மாண் விழவு** என்று தெரிகிறது.

14. பலபூ விழவு / பூந்தொடை விழவு

வளமான விளைச்சலின்பின் அறுவடை முடிந்த மகிழ்ச்சியைக் கொண்டாடும் நோக்கத்தில் பல நாட்கள் நடத்தப்படும் தொடர் நாடகம் பல பூ விழவு ஆகும். கரும்பு வயலிலும் நெல் வயலிலும் அறுவடை முடிய, அரிகால் அவித்துப் பலபூ விழவு தொடங்கிய செய்தியைப் பதிற்றுப்பத்து தருகிறது.

காலம் அன்றியும் கரும்புஅறுத்து ஒழியாது
அரிகால் அவித்துப் பலபூ விழவில்
தேம்பாய் மருதம் முதல்படக் கொன்று
வெண்டலைச் செம்புனல் பரந்துவாய் மிகுக்கும்
பலசூழ் பதப்பர் பரிய வெள்ளத்துச்
சிறைகொள் பூசலில் புகன்ற ஆயம்

முழவிமிழ் மூதூர் விழவுக்காணூஉப் பெயரும் (பதிற்.30: 14-20)

தோழியர் முழவிமிழ் மூதூர் விழவினைக் கண்டு திரும்புவர் என்ற அடியும், ‘அரிகால் அவித்துப் பலபூ விழவில்’ என்ற அடியும் இந்தப் பலபூ விழவு ஓர் அறுவடைக் கொண்டாட்ட நாடகம் என்பதைக் காட்டும். இது வீட்டு முற்றத்தில் பல நாள் நடக்கும். முதல் நாளில் புதுமணல் பரப்பி ஆடுகளம் பொலிவுடன் திகழும்.

பூந்தொடை விழவின் தலைநாள் அன்ன
தருமணல் ஞெமிரிய திருநகர் முற்றம் (அகம்.187)

புதுமணல் பரப்பிய மனைமுற்றம், *பூந்தொடை விழவின் தலைநாள்* போல இருந்தது என்று வருவது, இது பலநாட்கள் நடக்கும் என்பதைக் காட்டும். பலபூ விழவில் மகளிர் பூந்தொடுத்து அணி செய்வதால், *பூந்தொடை விழவு* என்றும் இதற்குப் பெயர் உண்டு.

நெல் அறுவடைக் காலத்தில் பறவைகள் நெல்லைக் கவராமல் விரட்ட வயலில் தண்ணுமை முழக்குவது பண்டைய வழக்கம்.

வெண்ணெல் அரிஞர் தண்ணுமை வெரீஇ (புறம்.348)

கழனி உழவர் தண்ணுமை இசைப்ப (பதிற். 90: 41)

என்பன இதற்குச் சான்று. வெண்ணெல் அறுவடையில் முழக்கிய தண்ணுமைக்கு இசைய ஆடிய வழக்கமே, அது ஒரு தனிக் கூத்து வகையாக வளர்ந்தது என்று கருதலாம்.

15. பாவை விழவு

வெறிகொள் பாவைக் கூத்தினை முன்னர்க் கண்டோம். இது அதில் சற்றே வேறுபட்ட கூத்தாகும். பாவை போல வேடமிட்ட விறலியர் அடிபெயர்த்தாடும் கூத்து இது. இதை ஆடுவதற்கென்று அடிபெயர்த்து ஆடும் ஒரு முறை உண்டு. பதுமையைப் போலக் கோலம் பூண்டு ஆடும் இக்கூத்தின் பின்னணியில் முழவு முழங்கும். அந்தக் கூத்து முடிந்துவிட்டால் அந்தப் பாவைகளுக்கு மதிப்பு இராது. இதனை உவமையாக, தலைவன் நேற்று மகிழ்ந்து கழித்த பரத்தைக்குப் பொருத்திக் கூறுகிறாள் தோழி.

முழவுமுகம் புலர்ந்து முறையின் ஆடிய
விழவொழி களத்த பாவை போல (நற்.360)

என்ற அடிகட்கு உரையாசிரியர் ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை, “பாவை போல - விறலிப்பாவை போல. முழவின் பாணிக்கேற்ப விறலியர் அடிபெயர்த்து ஆடுதல் முறையாகலின் *முறையின் ஆடிய* என்றார். பாவை, விழா எடுத்தற்பொருட்டு ஒப்பனை செய்யப் பட்ட ஆடல்மகள். விழாக் களத்து ஆடும் கூத்தியருமாம். பாவை போல்வாளைப் பாவை என்றார்” என்று உரைகூறுவது, இது ஒரு கூத்து (நாடகம்) என்ற உண்மையை அரண்செய்யும். ‘விழவு ஒழி களத்த பாவை’ என்று இங்கு வந்துள்ளதால் இது ‘பாவை விழவு’ என்ற பெயரில் அழைக்கப்பட்டது எனக் கருதலாம்.

16. பேஎ விழவு

'பே', 'பேஎம்' என்பதற்கு 'அச்சம்', 'மேல்' என்று பொருள் தருகிறது கழகத் தமிழ் அகராதி.[99] அச்சம் தரும் அளவில் ஆடிய கூத்து 'பேஎ விழவு' ஆகும். பேஎ விழவு பரிபாடலில் வந்துள்ளது.

மூவிரு கயந்தலை முந்நான்கு முழவுத்தோள்
ஞாயிற்றேர் நிறத்தகை நளினத்துப் பிறவியை
காஅய் கடவுள் வேஎய் செவ்வேள்
சால்வ தலைவஎனப் பேஎ விழவினுள்
வேலன் ஏத்தும் வெறியும் உளவே (பரி.5: 14)

இதில், பேஎ விழவு வேலன் வெறியாட்டோடு ஒருவகையில் தொடர்புடைய - அதே நேரம் வெறியாட்டினும் வேறுபாடுடைய ஓர் அச்சமூட்டும் வெறிக்கூத்து என்பதை அறியலாம். இக்கூத்தை வேலன் அன்றியும் கோடியர் என்னும் கூத்தர் மற்றும் திரிபுரி நரம்பின் யாழ்ப்பாணர் ஆகியோர் பெருவிழா (பெருங்கூத்து) என்ற பெயரில் ஆடினர். இக்கூத்து ஊரின் நடுவேயுள்ள ஊர்ப்பொது மன்றத்தில் நடந்தது தெரிகிறது. பேஎ விழவு நடக்கும் மன்றம் பேமுதிர் மன்றம் என்று அழைக்கப்பட்டது. இதனை,

முதுவாய்க் கோடியர் முழவொடு புணர்த்த
திரிபுரி நரம்பின் தீந்தொடை ஓர்க்கும்
பெருவிழாக் கழிந்த பேமுதிர் மன்றத்து (பட்டினப்.255)

என்று வருவதால் அறிய முடிகின்றது. 'முதுவாய்க் கோடியர்' என்றதால், ஊரில் எதிர்காலத்தில் நடக்கப்போகும் நல்லன, தீயனவற்றைக் குறி சொல்லிப் பாடி ஆடும் கூத்தராவர் என்பதை அறியலாம். 'முழவு' என்பது கூத்தருக்கான இசைக்கருவி. *திரிபுரி நரம்பின் தீந்தொடை* என்றது பாணருக்கான யாழ். இதனால், கோடியர் என்பார் கூத்தராகவும் இருக்கலாம், பாணராகவும் இருக்கலாம் என்று கருதலாம். முழவையும் யாழையும் இசைக்க வல்ல கலைஞராக முதுவாய்க் கோடியர் விளங்கினர்.

பேஎ மன்ற பிறழ நோக்கியவர் (பதிற்.78)

எனவும் பேமுதிர் மன்றம் சுட்டப்படும். 'பேஎ விழவு' என்பது அச்சம் தரும் கூத்து. இதனை வெறியாட்டு ஆடும் வேலன் என்பாரும் ஆடினர்; முதுவாய்க் கோடியர் என்ற குறி கூறும் கூத்தரும் ஆடினர் எனத் தெரிகிறது.

17. மள்ளர் விழவு

மள்ளர் என்பார் போர்வீரர்கள். போர்ப்படையில் சேர்ந்துள்ள வீரர்கள், போர் இல்லாத ஓய்வுக் காலங்களில் போர்ப் பயிற்சி பெறும் நோக்கத்தில் ஒரு குழுவாகக் கூடிப் போர் விளையாட்டு எனப் போர்க்கூத்து ஆடுவர். இது மள்ளர் குழீஇய விழவு என்று அழைக்கப்பட்டது.

மள்ளர் குழீஇய விழவி னானும்
மகளிர் தழீஇய துணங்கை யானும் (குறுந்.31)

---

99. கழகத் தமிழ் அகராதி, 1969, ப.704..

என்று குறுந்தொகையில் வந்திருப்பது இதனைக் காட்டும். விழவு என்பதனைத் திருவிழா என்றே உரையாசிரியர்கள் அனைவரும் கருதியதைப் போலவே உவேசாமிநாதையரும் கருதி, "திருவிழாக் காலங்களில் வீரர்கள் தத்தம் சேரிகளில் விளையாட்டுப் போர் நிகழ்த்துவர். 'மாயோன் மேய ஓண நன்னாள்......மறங்கொள் சேரி மாறுபொரு செருவில், மாறா துற்ற வடுப்படு நெற்றிச், சுரும்பார் கண்ணிப் பெரும்புகல் மறவர்' (மதுரைக்.591-596) என்பதையும், 'அத்திருநாளில் பொரும் சேரிப்போர் கூறினார்' (நச்.) என்னும் அதன் உரையையும் பார்க்க" என்பார். இதனால், போர்செய்வதையே ஒரு கூத்தாக ஆடினர் என்பதை அறியலாம். அவ்வழக்கமே இன்று கேரளத்துக் களரி பயற்று ஆட்டமாக நிலைபெற்றது எனலாம்.

போர்ப் பயிற்சி பெறும் நோக்கத்தில், போர்வீரர்கள் பொய்யாக நடித்து ஆடிய கூத்து இதுவாகும். மள்ளர்கள் தம் பயிற்சிக்காக ஆடிய **போலிப் போர்க் கூத்தே, மள்ளர் விழவு** என்பட்டது.

18. முந்நீர் விழவு

முந்நீர் என்றது கடல். கடலை வணங்கி அதற்குக் கூத்து எடுப்பது பல்யாகசாலை முதுகுடுமிப் பெருவழுதிக்கு வழக்கம். இதனால் அவன் ***முந்நீர் விழவின் நெடியோன்*** எனப் புகழப்பட்டான்.

எங்கோ வாழிய குடுமி தங்கோச்
செந்நீர்ப் பசும்பொன் வயிரியர்க் கீத்த
முந்நீர் விழவின் நெடியோன்
நன்னீர்ப் பஃறுளி மணலினும் பலவே (புறம்9)

இதில் *முந்நீர் விழவு* என்னும் கடல் கூத்து சுட்டப்பட்டுள்ளது. கடலை ஒரு தெய்வமாகப் போற்றி வணங்கிப் பரவும் வழிபாடே இக்கூத்து எனக் கருதலாம். இக்கூத்தை நிகழ்த்தியோர் வயிரியர் ஆவர். அவர்களுக்கு அக் கூத்து நாளில் செந்நீர்ப் பசும்பொன் ஈவது முதுகுடுமிப் பெருவழுதிக்கு வழக்கம் எனத் தெரிகிறது.

19. வதுவை விழவு

சங்க காலத்தில் திருமணம் நிகழும் மனைகளில் முழவு முழங்க விழவு (நாடகம்) நிகழ்ந்த குறிப்பு நம்மைச் சிந்திக்கவைக்கிறது. திருமண வீட்டில் கொண்டி மகளிர் நாடகம் ஆடிய செய்தியை மதுரைக்காஞ்சி (577-583) தந்ததை முன்னர்க் கண்டோம். இவ் வதுவை விழவு அதனினும் வேறு. இங்கு ***வதுவை என்றது திருமணத்தைக் குறிக்காது;*** பரத்தைமையைக் குறிக்கும்.

வதுவை அயர்ந்தனை என்ப (அகம்.46)

வதுவை மேவலன் ஆகலின் அதுபுலந்து (அகம்.206)

என்பன 'வதுவை' என்றது பரத்தையரோடு புணர்ந்தமையைக் குறித்து வந்ததற்குச் சான்றுகள் ஆகும்.

பரத்தையர் தம் புதியவரோடு சேர்ந்து ஆடும் கூத்து இதுவாகும். வதுவைக் கூத்தைக் காண வரும் புதியவர்க்குப் பரத்தையர் வெவ்வாய்ப் பெய்த இதழ் நீர் (முத்தம்) வழங்குவது வழக்கமாம்.

வதுவை விழவிற் புதுவோர்க் கெல்லாம்
வெவ்வாய்ப் பெய்த பூதநீர் சால்கென (புறம்.372)

'வெவ்வாய்ப் பெய்த பூதநீர்' என்று நாகரிகமாகப் பரத்தையர் அளித்த இதழமுதத்தை உணர்த்தினார் மாங்குடி மருதனார்.

தலைவன் பரத்தைமை ஒழுகிப் பின், தலைவியிடம் வரும்போது, அவனது கோலத்தை வதுவைக் கூத்தாடுவாரின் ஒப்பனையோடு ஒப்பிட்டுத் தோழி கேலி செய்வாள்.

புதுவ மலர்தேரும் வண்டேபோல் யாழ
வதுவை விழவணி வைகலுங் காட்டினையாய் (கலித்98: 2-3)

இதில் 'விழவணி' என்றது கூத்தின் ஒப்பனை அலங்காரம் ஆகும். பரத்தையரோடு சேர்ந்திருக்கும் தருணத்தில் தலைவனுக்குப் பரத்தையர் விரும்பிச் சில கோலம் புனைவர். மலர் மாலையைத் தலைவனின் தலையில் கண்ணியாகச் சூட்டி மகிழ்வர். தலைவன் தன் காதைச் சுற்றிக் கட்டப்பட்ட பூக்கள் வாட, விடியலில் அந்தக் கோலத்தைக் கலைக்காமல் தலைவியிடம் வருவான்.

வாடிய பூவொடு வாரல்எம் மனைஎன (கலித்.75)

என்று தலைவி சார்பாகத் தோழி கண்டிப்பாள். நெடுங்கரைக் காழகம் என்றொரு சிறப்பு ஆடை உண்டு. அதனைத் தலைவற்கு அணிவித்து விடுவர் பரத்தையர். அதை அணிந்து பரத்தையரோடு துணங்கை ஆடும்போது காழகத்தின் கரை கிழிந்துவிடும். அவன் வீடு திரும்புவான். கிழிந்த காழகம் காட்டிக் கொடுத்துவிடும்.

நிரைதொடி நல்லவர் துணங்கையுள் தலைக்கொள்ளக்
கரையிடைக் கிழிந்தநின் காழகம்வந்து உரையாக்கால் (கலித்.73)

சங்கப் பாடல்களில் மருதத் திணைப் பாடல்களைக் கவனித்தால் ஒன்று புரியும். தலைவன் தினமும் புதிய புதிய பரத்தையிடம் புணர்ந்து வருவதை, நாடோறும் வதுவையயர்ந்து எனவும் விழவொடு வருதி எனவும் குறிப்பிடக் காணலாம்.

தழையணிப் பொலிந்த ஆயமொடு துவன்றி
விழவொடு வருதி நீயே... (குறுந்.295)

பிறரும் ஒருத்தியை நம்மனைத் தந்து
வதுவை அயர்ந்தனை என்ப... (அகம்.46)

அம்மா மேனி ஆயிழை மகளிர்
ஆரந் தாங்கிய அலர்முலை ஆகத்து
ஆராக் காதலொடு தார்இடை குழைய
முழவுமுகம் புலரா விழவுடை வியன்நகர்
வதுவை மேவலன் ஆகலின் அதுபுலந்து (அகம்.206)

இவற்றால், வதுவை விழவு என்பது பொதுநிலைக் கூத்து அன்று; பரத்தையரோடு ஆடும் காமக் களியாட்டம் என்றே தெரிகிறது. பரத்தையரோடு தலைவன் கூடி இன்பம் துய்க்கும் தருணத்தில் ஆடும் கூத்தே வதுவை விழவு என்பதாம்.

20. வாளுடை விழவு

வாளோ வேலோ கையில் கொண்டு தார்ப்படை போர்புரிவதைப் போலப் போர்படு மறவர்கள் ஓய்வுக் காலங்களில் பயிற்சிக்காக ஆடும் போலிப் போர்க்கூத்து வாளுடை விழவாம். சேரநாட்டு வீரர்கள் போந்தைப் பூச் சூடி வாளுடை விழவு ஆடியதை,

தோன்மிசைத்து எழுதரும் வரிந்திலங்கு எஃகின்
தார்புரிந் தன்ன வாளுடை விழவில்
போர்படு மள்ளர் போந்தொடு தொடுத்த
கடவுள் வாகைத் துய்வீ ஏய்ப்ப (பதிற்.66: 12-15)

போர்படு மள்ளர் குழீஇய *'மள்ளர் விழவு'* போலவே இது போரின் முன்னணியில் உயிரைப் பொருட்படுத்தாமல் செல்லும் தார்ப்படை என்னும் கொடிப்படைக்குப் போர்ப்பயிற்சி தரும் கூத்து ஆகும். ***வாளுடை விழவில் போர்படு மள்ளர் போந்தொடு தொடுத்த*** என்ற அடிகள் இதனைக் காட்டும் சான்றாகும். இது பழஞ்சேர நாட்டின் கூத்து ஆதலின், இதன்வழி வந்ததே இன்றைய கேரள நாட்டில் வீறுகொண்டு ஆடுகின்ற ***களரி பயற்று*** எனக் கூறுதல் பொருந்தும்.

21. வெண்கை விழவு

'வெண்கை மகளிர்', 'வெண்கை விழவு' என்னும் தொடர்கள் பதிற்றுப்பத்தில் வந்துள்ளன. வெண்குருகை ஓட்டுதல் போலக் கையை உயர்த்தி அவிநயித்து ஆடிய மகளிர் 'வெண்கை மகளிர்' எனவும், அவர்கள் ஆடிய கூத்து 'அழியா விழவு' எனவும் குறித்தனர். அதுவே 'வெண்கை விழவு' என்றும் சுட்டப்பட்டது.

வெண்கை மகளிர் வெண்குருகு ஒப்பும்
அழியா விழவின்... (பதிற்.29: 6-7)

முழவிற் போக்கிய வெண்கை
விழவின் அன்னநின் கலிமகி ழோனே (பதிற்.61: 17-18)

கை (முத்திரை) காட்டி ஆடுகின்ற முறை தமிழகத்தில் இருந்தது. ***ஆடு கை கடுப்ப*** (அகம்.206) என வந்ததை முன்னர்க் கண்டோம். தமிழ் நாடக

வரலாற்றில் 'கை வரலாறு' சங்கத் தமிழகத்தில் 'வெண்கை'யிலிருந்து தொடங்குகிறது எனலாம். வெண்பா போல் எளிமையாய்ப் பொருள் உணர்த்தும் கை 'வெண்கை' ஆகும். வெளிப்படப் பொருள் உணர்த்துவதால், அது பொருட்கை; அதாவது பிண்டி! வெண்கையைப் பிண்டி என்று கருதினால், இரட்டைக் கையான பிணையலும் அன்றே இருந்தது எனலாம். ***வெண்கை விழவு*** என்பதே மாதவி அரங்கேறி ஆடிய செவ்வியல் நாடகத்திற்கு முன்னோடி ஆடல் என்று கருதலாம்.

'வெண்கை விழவு' என்பது 'அழியாத கலை' என்று புலவர் மத்தியில் பெயர் பெற்ற நாடகக்கலையாக இருந்தது. இதனால் ***அழியா விழவு*** என வரும் கூத்தும் ***வெண்கை விழவு*** என்னும் இக்கூத்து வடிவத்தையே குறித்தது என்று கருதலாம்.

வெண்கை மகளிர் வெண்குருகு ஒப்பும்
அழியா விழவின் இழியாத் திவவின்
வயிரிய மாக்கள் பண்ணமைத்து எழீஇ (பதிற்.29: 6-8)

என்று வருவதால் 'அழியா விழவு' என்றது, வயிரிய மாக்கள் பண்ணமைத்த பின்னணி இசையில், வெண்கை மகளிர் ஆடிய வெண்கை விழவே என்று கருதுதல் பொருந்தும்.

வெண்கை மகளிர் 'வெண்குருகு ஒப்பும்' என்பதால், அம்மகளிர் பிற்கால வள்ளி திருமண நாடகத்தில் ஆலோலம் பாடுதலைப் போல, வெண்குருகு ஓட்டும் ஏதோ ஒரு நாடகக் காட்சியைத் தம் வெண்கை அவிநயத்தால் காட்டி ஆடினர் எனத் தெரிகிறது.

அழியா விழவு என்னும் வெண்கை விழவினை ஊர்மக்கள் அச்ச உணர்வு மேலிடக் காண்பர் என்ற ஒரு செய்தி சிந்திக்கற்பாலது.

அழியா விழவின் அஞ்சுவரு மூதூர்
பழியிலர் ஆயினும் பலர்புறங் கூறும்
அம்பல் ஒழுக்கமும் ஆகிய வெஞ்சொல்
சேரியம் பெண்டிர் எள்ளினும் எள்ளுக (அகம்.115)

'அழியா விழவின் அஞ்சுவரு மூதூர்' என வந்துள்ளது நோக்கத் தக்கது. பிற்காலப் பதினோராடலில் வருவது போன்ற மாயவன் யானை உருவில் வந்த கஞ்சனை மருப்பொடித்துக் கொன்ற ***அல்லியம்***, அவுணர்களை அழித்துச் சிவன் கைகளைக் கொடுமை தோன்றக் கொட்டி ஆடிய ***கொடுங்கொட்டி***, பாரதி வடிவமாகச் சிவன் அவுணரை வதம்செய்து சுடுகாட்டில் ஆடிய *பாண்டரங்கம்*, கடலுள் ஒளிந்த சூரனை முருகன் பிளந்து கொன்று ஆர்த்து ஆடிய ***துடியாடல்***, அவுணர் ஏவிய பாம்பு, தேள்களை உழக்கி மாயவளாகிய துர்க்கை மரக்கால் கொண்டு ஆடிய *மரக்காலாடல்* போன்ற அச்சமூட்டும் கதைகளையே அழியா விழவில் ஆடியது கண்டு, ஊர்மக்கள் அஞ்சியபடியே பார்ப்பது வழக்கம் என்பது இதனால் பெறப்படும். அழியா விழவின் அஞ்சுவரு மூதூர்ப் பெண்டிர், புறங்கூறுவதற்கும் அம்பலும் அலரும் ஊரில் பரப்பி வெஞ்சொல்லால்

எள்ளித் தூற்றுவதற்கும் மட்டும் கொஞ்சமும் அஞ்சமாட்டார்கள் என்பது இங்கே குறிப்புப் பொருளாகும்.

இவ்அழியா விழவே சிலப்பதிகாரக் காலத்தில், புராணக் கதை கூறும் ஆடல்களான *பதினோராடல்* என வளர்ந்திருக்க வேண்டும்.

பழந்தமிழகத்தில் இருந்த வெண்கை விழவு என்னும் தொன்மரபு அழியாத கூத்தே, சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் மாதவி அரங்கேறி ஆடிய நாடகம்! மாதவி தலையரங்கேறி நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டிய நாடகமே, பிற்காலப் *பரதநாட்டியம்* என்றும் ***கதகளி*** என்றும் மாறியது என்பது தேற்றம்.

சங்க காலப் பலவகைக் கூத்துகள் என்ற பெரு வகைப்பாட்டில், பொதுநிலையில் 25 கூத்து வகைகளைக் கண்டோம்; 'விழவு' எனப் பெயரிய வகையில் 21 கூத்துக்களையும் அறிந்தோம். சங்க காலத் தமிழ் நாடகங்கள் என, ஆக மொத்தம் 46 நாடக வகைகள் கிடைத்துள்ளன. ஆய்வுகள் மேலும் தொடரும்போது, இன்னும் பல நாடக வகைகளை இனங்காண முடியும்.

நாடக, இசைக் கலைஞர்கள்

முத்தமிழில் எது முந்திய தமிழ்

கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும்... (தொல். புறத்.36) நாடகம் வளர்த்த கூத்தர் முன்னவர். பண்ணையும் பாடுதலையும் வளர்த்த பாணர், பொருநர் பின்னவர் ஆவர். **மொழி பிறப்பதற்கு முன்னரேயே நாடகத்தமிழும் இசைத்தமிழும் தோன்றிவிட்டன!**

நாடகம் > இசை > இயல் என்ற வரிசை முறையிலேயே முத்தமிழ் வளர்ந்தது. வெட்சித் திணைக் காலத்தில் நாடகம் தோன்றி ஒரு வளர்ச்சிக் கட்டத்தை அடைந்தபின், இசையில் முக்கியத்துவம் கொடுக்கத் தொடங்கினர் தமிழர். உழவுத் தொழில் அறியப்பட்டு வயல்கள் வளர்ந்த நிலையில், **பண்** செழித்த காரணத்தாலேயே மருத நிலம், **பணை** எனப்பட்டது. புல்லாங்குழல் கொடுத்த மூங்கிலும் நாடக முழவும் **பணை** எனப்பட்டன. பண்ணோடு வளர்ந்த நாடகமும் **பண்ணை** எனப்பட்டது.

ஏழிசை வளர்ந்த காலம் அது. குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்ற ஏழிசைச் சுரங்களும் வஞ்சித் திணைக் காலத்திலேயே தொடங்கியிருக்க வேண்டும். சங்கப் பாட்டில்,

> **குரல்புணர்சீர்க் கொளைவல் பாண்மக னும்மே** (புறம்.11)
>
> **இளிப்பயிர் இமிரும் குறும்பரந் தூம்பு** (மலைபடு.7)
>
> **விளரி நரம்பின் நயவரு சீறியாழ்** (அகம்.279)

எனக் குரல், இளி, விளரி முதலிய சுரங்கள் வந்திருப்பது தமிழிசையின் பழமையைக் காட்டும் சான்றாகும்.

தொல்காப்பியத்தில் இசை பற்றிய குறிப்புகள் நிறைய உள்ளன.

> *தெய்வம் உணாவே மாமரம் புள்பறை*
> *செய்தி யாழின் பகுதியொடு தொகைஇ*
> *அவ்வகை பிறவும் கருவென மொழிப* (தொல். அகத்.18)

> *அளபிறந்து உயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீடலும்*
> *உளவென மொழிப இசையொடு சிவணிய*
> *நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர்* (தொல். நூல்.33)

> *முதலொடு புணர்ந்த யாழோர் மேன* (தொல். களவு.15)

என்பன சில சான்றுகள். இசையொடு சிவணிய, நரம்பின் மறைய என்னும் தொடர்கள் தமிழிசையின் வளர்ச்சியைக் காட்டும். இது வஞ்சித் திணைக் காலத்திலேயே தொடங்கி வழக்கில் செழித்தது. இசையை வளர்ப்பதில் முனைந்ததால் வஞ்சிப் போர்க் காலத்தில் நாடகங்கள் நிறையத் தோன்றவில்லை.

'சேரி விழவு' என்ற அரிய வகைக் கூத்து இயல், இசை, நாடகம் மூன்றையும் விரவி ஆடிய **முத்தமிழ்க்கூத்து** ஆகும்.

உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் விரைஇ (மதுரைக்.616)

இதில் ***உரை > பாட்டு > ஆட்டு*** என வரிசைமுறை வந்திருப்பது மதுரைக்காஞ்சியின் காலம், இயற்றமிழுக்கு முதன்மைதந்த காலம் என்பதைக் காட்டும் சான்றாகும். இக்காலம் முதற்றே இயல், இசை, நாடகம் என்ற தலைகீழ் வரிசை முறை உருவானது.

தொல்காப்பியத்திலும் சங்க இலக்கியங்களிலும் இடம்பெற்றுள்ள நாடக, இசைக் கலைஞர்கள் பற்றி இனிக் காண்போம்.

தொல்காப்பியம் காட்டும் கலைஞர்கள்

தொல்காப்பியம் வேலன், சூதர், கூத்தர், பாணர், பொருநர், விறலியர், பாடினி ஆகிய ஏழு கலைஞர்கள் பற்றிக் கூறியுள்ளது.

1. வேலன்

தமிழ் நாடக வரலாற்றில் தெரிய வரும் முதல் கூத்தன் வேலன். இவனே ஆதிக் கட்டியங்காரன். ஆதித் தமிழ்க் குடியினரான துடியரின் வழிவந்தவனே வேலன். ***துடியன் கையது வேலே*** (புறம்.285) என்பதன்வழி, வேலை எப்போதும் கையில் வைத்திருக்கும் வழக்கம் கொண்ட ***துடியனே வேலன் எனப்பட்டான்*** என்பதை அறியலாம்.

வெறியறி சிறப்பின் வெவ்வாய் வேலன்
வெறியாட்டு அயர்ந்த காந்தளும் (தொல். புறத்.5)

வெறியறி சிறப்பின் என்றது போர்வெறியை மறவர்க்குப் புகட்டலில் வல்லவனான என்பது பொருள். அவன் வாயிலிருந்து வரும் பாடல்வரிகள் உயிர்ப்பலி வாங்கவல்ல வெறியை உசுப்பிச் சூடேற்றும் மிக்க வெம்மையுடையனவாக இருக்கும். அதனால் ***வெவ்வாய்*** என்றார். போர்மறவர் அனைவரும் ஒருங்கு கூடி வெறி வந்து ஆடியதால் ***வெறியாட்டு அயர்ந்த*** என்றார்.

வேல் கோலாக... (மதுரைக்.690)

என்றதுபோல, போர்க்கள வேலையே கூத்துக்கோலாகக் கொண்டு ஆடியதாலும் வேலை எப்போதுமே கையில் வைத்திருப்பதாலும் அவனை ***வேலன்*** என்றனர். வேலன் முதலில் பாடியாடித்தொடங்க, அவனைப் பின்பற்றிப் போர்வீரர்கள் சேர்ந்து ஆடினர். இதனால், ***நாடக வரலாற்றில் முதல் கட்டியங்காரன் வேலனே*** எனலாம்.

வேலன் என்றது இயற்பெயரன்று; குடிப்பெயர்! வழிவழியாக வேலன் குடியில் பிறந்து வந்து வெறியறி சிறப்பின் பணிசெய்வார் அனைவருமே வேலன் எனப்பட்டனர். ஆதியில் போர்க்களப்பணி செய்த வேலர், பின்னர் அகத்திணை வழக்கில், சமுதாய மற்றும் சமய ஊழியராகத் தம் பணியை மாற்றிக்கொண்டனர்.

இவ் வேலன் என்பார், அகத்திணை மரபில் பணிமாற்றிய நிலை தொல்காப்பியக் களவியலில் மறைமுகமாகச் சுட்டப்பட்டுள்ளது.

வெறியாட் டிடத்து வெருவின் கண்ணும் (தொல். களவு.20)

கட்டினும் கழங்கினும் வெறிஎன இருவரும்
ஒட்டிய திறத்தால் செய்திக் கண்ணும்
ஆடிய சென்றுழி அழிவு தலைவரினும் (தொல். களவு.24)

என வரும் இடங்கள் வேலன் வெறியாட்டு ஆடித் தலைவியின் மெலிதல் நோய்க்குக் காரணம் கண்டு சொல்லும் சமூகப் பணியாளனாக மாறிய வளர்ச்சியைக் காட்டும் சான்றுகளாகும்.

வேலன் என்ற பெயர் களவியலில் வெளிப்பட வரவில்லை. எனினும், சங்கப் பாடல்களின்வழி, வெறியாட்டு என்பது வேலனின் செயல் என்பது தெளிவாகும். கட்டு, கழங்கு, வெறி மூன்றும் ஆதியில் வேலன் கைவசம் இருந்தன. பின்னரே கட்டு, கழங்கு இரண்டும் பெண்பாற் கலைஞர்க்கு உரியவை ஆயின.

பொய்யா மரபின் ஊர்முது வேலன்
கழங்குமெய்ப் படுத்துக் கன்னம் தூக்கி (ஐங்.245)

என்பது வரையிலும் வேலனே கழங்குமெய்ப்படுத்தியவன்!

2. சூதர்

தொல்காப்பியத்தில் சூதர் என்பார், ஒரே ஓர் இடத்தில் மட்டுமே சுட்டப்பட்டுள்ளனர்.

தாவில் நல்லிசை கருதிய கிடந்தோர்க்குச்
சூதர் ஏத்திய துயிலெடை நிலையும் (தொல். புறத்.36)

சங்க காலத்தில் சூதர், மாகதர், வேதாளிகர் என்னும் கலைஞர் இருந்தனர் என்பதனை மதுரைக்காஞ்சியிலும் (அடி 670-673) சிலப்பதிகாரத்திலும் (சிலப்.5: 48-49) முந்திய இயலில் கண்டோம்.

சூதர் - நின்றநிலையில் அரசரைப் புகழ்பவர் என்பர். அவர்கள் நின்று புகழ்ந்து பாடியதோடு, நிலையாக ஆடியிருக்கவும் கூடும்.

3. கூத்தர்

தொல்காப்பியத்தில் கூத்தர் ஆறு இடங்களில் வந்துள்ளனர்.

கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும் (தொல். புறத்.36)

பாணர் கூத்தர் விறலியர் என்றிவர் (தொல். கற்.9)

அணிநிலை உரைத்தலும் கூத்தர் மேன (தொல். கற்.27)

கூத்தர்க்கும் பாணர்க்கும் யாத்தவை உரிய (தொல். கற்.28)

கூத்தர் விறலியர் அறிவர் கண்டோர் (தொல். கற்.52)

பாணன் கூத்தன் விறலி பரத்தை (தொல். செய்யு.188)

கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும் என்ற நால்வேறு கலைஞர்களுள் அகத்திணை மரபின் வாயில்களாகப் பொருநர் வரும் வழக்கம் இல்லை. கூத்தர், பாணர், விறலியர் என்னும் முத்தரப்பட்ட வாயில்களுள் பாணரும் விறலியரும் தலைமகற்குப் பரத்தையரைக் கூட்டுவிப்பதால், அவரிருவர் ஒழிந்த கூத்தர்க்கு மட்டுமே 'அகம் புகல் மரபின் வாயில்' என்ற பெருமை உண்டு. தொல்கதைகள் உரைத்தும் வாழ்க்கை துய்க்கத்தக்க இனியது எனப் புகழ்ந்தும் பல்லாற்றானும் ஊடல் தணித்தலும் உறுதி காட்டலும் அறிவு மெய் நிறுத்தலும் இன்ன பிறவும் கூத்தரின் சிறப்பான பணிகளாகச் சொல்லப்பட்டன.

தொல்லவை உரைத்தலும் நுகர்ச்சி ஏத்தலும்
பல்லாற் றானும் ஊடலின் தணித்தலும்
உறுதி காட்டலும் அறிவுமெய் நிறுத்தலும்
ஏதுவின் உணர்த்தலும் துணிவு காட்டலும்
அணிநிலை உரைத்தலும் கூத்தர் மேன (தொல். கற்.27)

கூத்துக் கலைஞர்களான இவர்கள் மேற்கூறிய உரைத்தல், ஏத்தல், உணர்த்தல் என்னும் அத்தனை செயல்களையும் கூத்து நிகழ்த்தல் வழியாகவே செய்தனர் எனக் கருதுவதே ஏற்புடையதாகும்.

இடம்பெயர்ந்துபோய்த் தலைவனோடு உரையாடி அவனுக்குத் தலைவியின் நிலை உணர்த்தும் செயலில் மட்டும் கூத்தரோடு பாணர்க்கும் உரிமை உண்டு என்று தெரிகிறது.

நிலம்பெயர்ந்து உரைத்தல் அவள்நிலை உரைத்தல்
கூத்தர்க்கும் பாணர்க்கும் யாத்தவை உரிய (தொல். கற்.28)

பாடாண் திணையில் வள்ளல்களிடத்து ஆற்றுப்படுத்தப்படும் இரவலர் வரிசையில் கூத்தர் முதலாவதாகக் குறிக்கப்பட்டனர். கூத்தர்க்கு உரிய இசைக்கருவியான முழவு, சங்க இலக்கியத்துள் பரவலாக வந்ததுபோலத் தொல்காப்பியத்தில் ஓரிடத்திலேனும் குறிக்கப்பெறவில்லை. முழவொடு ஒத்த பறை சுட்டப்பட்டுள்ளது. இதனால், *பறையே முழவின் பழைய பெயர்* என்பது தெளிவு.

4. பாணர்

கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும் என ஆற்றுப்படுத்தப் படும் இரவலர் வரிசையில் பாணரை இரண்டாவதாகக் கூறினும் கற்பில் கூற்றுநிகழ்த்துவார் என வரும் செய்யுளியல் நூற்பாவில் பாணரை முதலாவதாகக் கூறினார் தொல்காப்பியர்.

பாணன் கூத்தன் விறலி பரத்தை (தொல். செய்யு.188)

அகத்திணைப் பாடல்களில் கூத்தரினும் மிகுதியான கூற்று, பாணர்களுக்கு வழக்கமாதலின் இவ்வாறு முதன்மைப்படுத்தினார் எனலாம். தொல்லவை உரைத்தல் முதலான செயல்பாடுகளைக் கூத்தர்க்குச் சொன்னதைப் போலப் பாணர்க்குச் சொல்லாதது பாணரின் இரண்டாம் தரநிலையைக் காட்டுவதாகும்.

பாணரின் இசைக்கருவியான யாழ் மற்றும் யாழோர் என்ற சொல்லாட்சிகள் தொல்காப்பியத்தில் வந்துள்ளன.

செய்தி யாழின் பகுதியொடு தொகைஇ (தொல். அகத்.18)

துறையமை நல்யாழ்த் துணைமையோர் இயல்பே (களவு.1)

முதலொடு புணர்த்த யாழோர் மேன (களவு.15)

5. பொருநர்

வீரர் (அரசர்) என்ற பொருளில் பொருநர் என்ற சொல்லாட்சி சங்கப் பாடல்களில் 54 இடங்களில் வந்துள்ளதைப் போல இல்லாவிட்டாலும் தொல்காப்பியத்தில் ஓரிடத்தில் வந்துள்ளது.

பாலறி மரபின் பொருநர்க் கண்ணும் (தொல். புறத்.20)

பொருநர் என்பார் கூத்தர், பாணர் போன்ற கலைஞர் என்னும் பொருளில் பாடாண் திணை நூற்பாவில் ஓரிடத்தில் மட்டுமே சுட்டப்பட்டுள்ளனர்.

கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும் (தொல். புறத்.36)

இவ்வோரிடம் தவிரப் பொருநர் பற்றிய வேறு குறிப்பு இல்லை. கூத்தர், பாணர், விறலியரைப் போலப் பொருநர் அகத்திணை மரபின் மாந்தராகக் கருதப்படவில்லை என்பது சுட்டத்தக்கது.

6. விறலியர்

தொல்காப்பியத்தில் விறலி நான்கு இடத்தில் கூறப்பட்டுள்ளாள். விறலி என ஒருமையில் இரண்டு இடங்களிலும் விறலியர் எனப் பன்மையில் இரண்டு இடங்களிலும் வரக் காண்கிறோம்.

கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும் (தொல். புறத்.36)

பாணர் கூத்தர் விறலியர் என்றிவர் (தொல். கற்.9)

கூத்தர் விறலியர் அறிவர் கண்டோர் (தொல். கற்.52)

பாணன் கூத்தன் விறலி பரத்தை (தொல். செய்யு.188)

புறத்திணையியலில் சுட்டப்படும் விறலி, இரவலரான கலைஞர் என்ற வகையில் வருகிறாள். ஏனைய இடங்களில் அகத்திணை மரபின் மாந்தராக இடம்பெற்றுள்ளாள்.

7. பாடினி

பாடினி விறலியினும் வேறானவள். விறலி ஆடுதல், பாடுதல் வல்லவளாகவும் பல்லிசைக் கருவிகளையும் வாசிக்கும் திறன்

பெற்றவளாகவும் இருப்பாள். பாடினி பாடுதலே பெருவழக்கு. இப் பாடினி தொல்காப்பியத்தில் ஒரேயோர் இடத்தில் மட்டுமே சுட்டப்பட்டுள்ளாள். கற்பியலின் இறுதியில், யாத்த சிறப்பின் வாயில்கள் பற்றிய பட்டியலைத் தரும் நூற்பாவில்,

தோழி தாயே பார்ப்பான் பாங்கன்
பாணன் பாடினி இளையர் விருந்தினர்
கூத்தர் விறலியர் அறிவர் கண்டோர்
யாத்த சிறப்பின் வாயில்கள் என்ப (தொல். கற்52)

இந்நூற்பாவில் விறலியும் பாடினியும் தனித்தனியே சுட்டப்படுவதைக் காணலாம். இதனால், இருவரும் வேறு வேறு கலைஞர்கள் என்பது தெளிவாகிறது.

இழைபெற்ற பாடினிக்குக்
குரல்புணர்சீர்க் கொளைவல் பாண்மக னும்மே (புறம்.11)

என்ற பாடலின் எண் குறித்து, இதில் வந்த பாடினியை விறலி என்று குறிப்பிடுகிறார் கா.சிவத்தம்பி. இவ்வாறே, புறம்.319ஆம் பாட்டில் வரும் பாடினியையும் விறலி என்றே கருதுகிறார்.[100]

சங்க இலக்கியங்கள் காட்டும் கலைஞர்கள்

கூத்தர், கண்ணுளர், கோடியர், வயிரியர், பாணர், பொருநர், விறலியர், பாடினி, இயவர், நகைவர், அகவுநர், அகவன் மகளிர், கட்டுவிச்சி, கல்லா இளையர், கைவல் இளையர், குறுங்கூளியர், உருவெழு கூளியர், சூதர், மாகதர், வேதாளிகர் ஆகிய 20 கலைஞர்களைச் சங்க இலக்கியங்களில் காண முடிகிறது. இக்கலைஞர்கள் வரும் பாடலடிகளைத் தெள்ளிதின் ஆராய்வதே இவ்வியலின் நோக்கம். இக்கலைஞர்களின் முன்னோடிக் கலைஞர்களும் ஆதித் தமிழ்க்குடி மக்களுமான துடியர், பாணர், பறையர், கடம்பர் ஆகிய ஆதிக் கலைக்குடியினர் நால்வரை முதலில் காண்போம்.

ஆதிக் கலைக்குடியினர் நால்வர்

புறநானூற்றில் மாங்குடி கிழார் ஓர் அரிய செய்தியைத் தருகிறார். இந்நான்கு அல்லது பூவும் இல்லை, இந்நான்கு அல்லது உணவும் இல்லை என்ற வரிசையில் இந்நான்கு அல்லது குடியும் இல்லை என்று நான்கு தொல் தமிழ்க்குடி மக்களைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

துடியன் பாணன் பறையன் கடம்பன்என்று
இந்நான்கு அல்லது குடியும் இல்லை (புறம்.335)

இந்நால்வகைப் பழங்குடியினரும் நாடக, இசைக் கலைஞர்கள்! இக்குடியினரின் வாரிசுகள் இன்றும் நம்மோடு வாழ்கின்றனர்.

---

100. Karthigesu Sivathamby, Drama in Ancient Tamil Society, 1981, ப.223.

(அ). துடியர்

'துடி' என்ற இசைக்கருவியின் அடியாகப் பிறந்த பெயர் 'துடியர்' என்பதாம். துடியர் என்பார் தொன்மைத் தமிழராம் வேட்டைச் சமூகத்துப் பழங்குடியினர். அதே பழமை பாணருக்கும் உண்டு. வேட்டைக் காலத்தில் துடியர் கையில் தொடக்கத்தில் ***வேல்*** வைத்திருந்தனர். பின்னர் வேட்டைக் கருவியாக ***வில்*** வந்தது. ***வில்லையே துடியர் யாழாக மாற்றினர். வில்யாழின்வழிப் பிறந்ததே பாணரின் யாழ். துடியரின் வழிவந்தோரே பாணர்!***

வில்யாழ் இசைக்கும் விரலெறி குறிஞ்சி (பெரும்பாண்.182)

'வில்' துடியர்க்கான வேட்டைக் கருவி. 'வில்யாழ்' என்பதும் ஒருகாலத்தில் துடியரின் இசைக் கருவியாகவும் இருந்திருக்கலாம்.

வெட்சிக் கானக ***வேட்டுவரான துடியரே ஆதியில், வெட்சிப்போர் தொடங்கிய காலத்தில் வெட்சிப் போர் வீரராகவும் ஆயினர்.***

வெட்சிக் கானத்து வேட்டுவர் ஆட்டக்
கட்சி காணா கடமான் நல்லேறு (புறம்.202)

என்பதால் வெட்சிக் கானகத்துத் துடியரே வெட்சி மறவரானார் என்பதை உய்த்துணரலாம். பிற்காலத்தில் (சங்ககால அண்மையில்) நடந்த நிரைமீட்டல் போரில், வில்லோரான துடியரே கரந்தை சூடிப் போரிட்ட செய்தியை அறிகிறோம். கரந்தை மலைந்த வில்போர் நிகழ்வில் வெப்பம் தணிக்க அவர்கள் தழைவிரவிய மாலையைக் காதைச் சுற்றிக் கண்ணியாகக் கட்டிக்கொள்வர்.

உவலைக் கண்ணித் துடியன் வந்தென...
... ...
கரந்தை நீடிய வறிந்துமாறு செருவில்
பல்லான் இனநிரை தழீஇய வில்லோர் (புறம்.269)

வில்லோரான துடியரே வில்யாழ் கண்டறிந்தவர். யாழ் இசைத்தலில் சிறந்த துடியருள் சிலர் யாழ்ப்பாணராக வளர்ச்சியடைந்தனர்.

துடியர் கையில் தொன்மை வேட்டைக் கருவியாம் வேலும் பாணரின் கையில் தோலும் (தோல்பை) அடையாளம் ஆயின.

துடியன் கையது வேலே, அடிபுணர்
வாங்கிரு மருப்பின் தீந்தொடைச் சீறியாழ்ப்
பாணன் கையது தோலே... (புறம்.285)

தோலே என்றது பாணரின் யாழைப் போர்த்திய தோல்பையை. ***துடியன் கையது வேலே*** என்றதால், வெறியாட்டயர்ந்த காந்தளை ஆதியில் ஆடிய ***வேலன்*** துடியரின் வழிவந்தவன் எனக் கருதலாம்.

துடிக்கூத்து ஆடுதல் ஆதித் துடியரின் நிலை. சங்க காலத்தில் பாடுதலே துடியரின் கலைச்செயல்பாடு ஆனது. துடியர் இனத்துச் சிறுவர்களும் பாடுதலில் மிக வல்லவர்களாகத் திகழ்ந்தனர்.

சிறாஅர் துடியர் பாடுவல் மகாஅர் (புறம்.291)

துடியரை மக்கள் இழிபிறப்பாளர், புலையர், இழிசினர் என்றனர்.

வில்உழுது உண்மார் நாப்பண் ஒல்லென
இழிபிறப் பாளன் கருங்கை சிவப்ப
வலிதுரந்து சிலைக்கும் வன்கட் கடுந்துடி (புறம்.170)

துடியெறியும் புலைய
எறிகோல் கொள்ளும் இழிசின (புறம்.287)

'*எறிகோல்*' என்றது '*பறையை அடிக்கும் குறுந்தடி*' என்பர். சங்கப் பாடல்களில், பொருநர் கிணை தட்டும் கோல் **நுண்கோல்** என வருவது நிறையக் காணலாம் (புறம்.70, 382, 383). இதனால், **பொருநரும் துடியர் வழிவந்த கலைஞரே** என்பது தேற்றம்.

> தொன்மைத் துடியரின் வழிவந்தோரே தொல்காப்பியர் காலத்திற்கும் முன், துடி (தடாரி) அடித்துப் பாடும் பொருநரானார். அவருள் சிலர் அகவுநர் ஆனார். அவர்களுள் பெண்பாலர் அகவன் மகளிராகிக் கட்டுவிச்சியும் ஆனார். இன்றுள்ள குறிகூறும் குறத்தியர் அவர்களின் வழித்தோன்றல்களே. பழங்காலத் துடியர், பொருநர் வழிவந்தோரே இன்றுள்ள குடுகுடுப்பைக்காரர் என்னும் சாமக்கோடாங்கி ஆவார்!

(ஆ). பாணர்

துடியரின் வில்யாழ்வழிக் கிளைத்த குடியே பாண்குடி! துடியரைச் சுட்டும் இடங்களில் பாணரும் சேர்ந்தே சுட்டப்பட்டனர்.

துடிய பாண பாடுவல் விறலி (புறம்.280)

மேற்சுட்டிய (புறம்.285) பாட்டும் இன்னொரு சான்று. **துடியரைத் தொடர்ந்து தோன்றிய இரண்டாவது பழங்குடியினரே பாணர்** ஆவார். இவ் வரலாற்று உண்மையைக் காட்டும் சான்றுகள் இவை.

பழம் பாணர், யாழோடு தண்ணுமை மற்றும் தடாரி முழக்கினர்.

மடிவாய்த் தண்ணுமை நடுவண் சிலைப்ப (பெரும்பாண்.144)

தெடாரி தழீஇப், பாணர் ஆரும் அளவை (புறம்.376)

துடியரைப் போலவே பாணரும் இழிசினர் எனப்பட்டனர்.

கேட்டியோ வாழி பாண, பாசறைப்
பூக்கோள் இன்றென்று அறையும்
மடிவாய்த் தண்ணுமை இழிசினன் குரலே (புறம்.289)

தோல்பை தைக்கும் பாணருள் ஒருசாராரே கட்டில் பிணித்தலும் செய்யத் தொடங்கினர். அவரையும் இழிசினர் என்றனர்.

கட்டில் நிணக்கும் இழிசினன் கையது
போழ் தூண்டு ஊசியின் விரைந்தன்று மாதோ (புறம்.82)

வடுகர், அருந்ததியர் எனப்படும் சமூகத்தின் மக்கள் தொன்மைப் பாணரின் வழித்தோன்றல்கள். இன்று செருப்புத் தைத்தல் உட்படத் தையல் தொழில் செய்துவரும் இனத்தவருள் ஒருசாரார் தொன்மைப் பாணரின் வாரிசுகள் ஆவர்!

(பாணர் பற்றிய விரிவான செய்திகளைப் பின்னர்க் காண்போம்).

(இ). பறையர்

பாணரைக் கூறிய தொல்காப்பியர் பறையரைச் சுட்டவில்லை; ஆனால் பறையைச் சுட்டியுள்ளார்.

தெய்வம் உணாவே மாமரம் புள்பறை (தொல். அகத்.18)

'பறை' என்றது முழவு, பணை (முரசு), கிணை முதலிய தோல் கருவிகள் அனைத்திற்குமான பொதுச் சொல். கோடியர் முழவு கடும்பறை, கொடும்பறை எனப்பட்டது.

கடும்பறைக் கோடியர் (மலைபடு.236)

கொடும்பறைக் கோடியர் (மதுரைக்.523)

கூத்தர் ஆடுகளத்தில் இசைக்கும் முழவு பறை எனப்பட்டது.

ஆடுகளப் பறையின் அரிப்பன ஒலிப்ப (அகம்.45)

கலைஞர் தம் இசைக்கலன்களைத் தொகுத்துக் கட்டிச் செல்லும் ***கலப்பையில்*** முதலாவதாக வைக்கப்படும் இசைக்கருவி பறை.

பறையொடு தகைத்த கலப்பையென் முரவுவாய் (புறம்.371)

தினைக் கதிரை இரவில் அரியும் உழவர், தம் கலைச்செயலாகத் தொண்டகச் சிறுபறை கொட்டி மகிழ்வர்.

இரவுஅரி வாரிற் தொண்டகச் சிறுபறை (குறுந்.375)

தொண்டகச் சிறுபறையின் பின்னணியிலேயே குரவைக் கூத்தும் நிகழும். பெண்டிரோடு குறவர் ஆடும் குரவையின் பின்னணியாகத் தொண்டகப் பறை முழங்குவது வழக்கம்.

தொண்டகச் சிறுபறைக் குரவை அயர (திருமுருகு.197)

தொண்டகப் பறைச்சீர் பெண்டிரொடு விரைஇ (அகம்.118)

காட்டில் புலியும் யானையும் போர்செய்வதைக் கண்ட குறவரின் சிறுவர்கள் மகிழ்ந்து கூத்தாடும்போது இப்பறை முழக்கி ஆடுவர்.

குறக்குறு மாக்கள் புகற்சியின் எறிந்த
தொண்டகச் சிறுபறை பாணி அயல (நற்.104)

திருமண நிகழ்வு போன்ற மங்கல நாளில் மனைகளில் பணிலம் (சங்கு) ஆர்ப்பதோடு பறையும் (மணமுரசு) முழங்கும்.

பறைபடப் பணிலம் ஆர்ப்ப (குறுந்.15)

பொருநரின் கிணையும் பறை எனப்பட்டது.

அவைபுகு பொருநர் பறையின் ஆனாது (அகம்.76)

இரும்பறைக் கிணைமகன் (புறம்.388)

இவற்றால், பறை என்றது தோலிசைக் கருவிகள் அனைத்தையும் குறிக்கும் ஒரு பொதுப் பெயர் என அறியலாம்.

பறையைப் பலரும் பயன்படுத்தியுள்ளனர். பறை கொட்டியோர் அனைவரும் பறையர் எனக் கருத முடியாது. தொழில்முறைக் கலைஞருள் முழவு, தண்ணுமை முதலிய தோலிசைக் கருவிகளை முதன்மை இசைக் கலனாகக் கொண்டு கூத்து நிகழ்த்திய கூத்தர், கோடியர், கண்ணுளர் என்னும் கூத்தாடும் இன மக்களின் ஆதிக் குடியினரே பறையர் என்பார் எனத் தெளியலாம்.

பறையும் முழவும் ஒன்றே என்பதனைச் சங்கப் பாடல்களை நுண்ணிதின் காண்போர் அறிய முடியும்.

தணிபறை யறையு மணிகொள் தேர்வழிக்
கடுங்கட் பருகுநர் நடுங்குகை யுகுத்த
நறுஞ்சேறு ஆடிய வறுந்தலை யானை
நெடுநகர் வரைப்பிற் படுமுழா ஓர்க்கும் (புறம்.68)

என்பதில் பறையும் முழாவும் ஒன்றெனக் கூறுதல் காணலாம்.

பறையைச் சுட்டிய தொல்காப்பியர், கலைஞர் வரிசையில் கூத்தரைச் சுட்டினார். ஆதலால், ***கூத்தரே பறையர்*** ஆவார் என்க.

இன்று 'பறை' என்றது *தப்பு* என்ற தோல்கருவியைக் குறிக்கிறது. ***தப்புக் கொட்டி ஆடும் கலைஞரான இன்றைய பறையர், பழைய (பறையர் என்னும்) கூத்தர் இனத்தவரின் வழித்தோன்றல்கள்*** ஆவர்.

(ஈ). கடம்பர்

'கடம்பன்' என்ற சொல் சங்க காலத்தும் அதன்பின்னும் கடம்ப மாலையை அணிந்த முருகவேளைக் குறித்தது. குறிஞ்சி நிலத்துக் கடப்ப மரம் 'கடம்பம்', 'கடம்பு', 'மரா' என்றும் சுட்டப்படும்.

இருள்படப் பொதுளிய பராரை மராஅத்து
உருள்பூந் தண்தார் புரளும் மார்பினன் (திருமுருகு.10-11)

கார்க்கடப்பந் தார்எங் கடவுள் வருமாயின் (சிலப்.24: 14)

காரலர் கடம்பன் அல்லன் என்பது (மணி.4: 49)

என்பன 'கடம்பன்' முருகனைக் குறித்தமைக்குச் சான்றுகள். முருகனுக்கு உரிய மாலை கடப்பம்பூவால் கட்டிய கடம்பமாலை. அது கடம்ப இலையோடு கடப்பம்பூ பிணித்துக் கட்டப்படும்.

கார்நறுங் கடம்பின் பாசிலைத் தெரியல்
சூர்நவை முருகன் சுற்றத் தன்னநின் (புறம்.23)

கடம்ப (மரா) மரத்தின் பூ சாம்பல் நிறமாகவும் நறுமணமாகவும் இருக்கும். அதனால் ***கார்நறுங் கடம்பு*** என்றனர். கடம்ப மாலை முருகனுக்கு உரியதாதலின், இன்றும் ***கடம்பா கார்த்திகேயா*** என்று முருகனை வாழ்த்துவர். முருகனின் கடம்பும் களிறும் வாழ்த்தி வழிபடும் வழக்காறு சங்க காலப் பழமையது.

> ***உருகெழு சிறப்பின் முருகுமனைத் தரீஇக்***
> ***கடம்பும் களிறும் பாடி ... ...*** *(அகம்.138)*

கடம்பு என்பது வெண்கடம்பு, மஞ்சள் கடம்பு என்னும் ஒருவகை மரம். அது உறுதியானது. மனைக்கு நிலை, அரசரின் வெற்றி முரசம் போன்றன செய்வதற்குத் தக்க மரம் கடம்பாகும். அக்கால அரசர்கள் பெரும்பாலும் கடம்பு மரத்தையே தங்கள் காவல் மரமாகக் கொள்வது வழக்கம். அக்காவல் மரமான கடம்பினை அறுத்துத் தம் ஆண்மைச் செருக்கைப் புலப்படுத்திய வேந்தர், அதே மரத்தால் தமக்குரிய வெற்றி முரசுகளை ஆக்கிக் கொண்ட செய்தியைச் சங்கச் செய்யுள்களில் பரவலாகக் காணலாம். கடம்ப மரங்களை நிறையக் கொண்ட சேரநாட்டின் வரலாறு கூறும் பதிற்றுப்பத்தில் இச்செய்திகள் நிறைய உண்டு.

> ***பலர்மொசிந்து ஓம்பிய திரள் பூங்கடம்பின்***
> ***கடியுடை முழுமுதல் துமிய வேஎய்***
> ***வென்றுஎறி முழங்குபணை செய்த வெல்போர்*** *(பதிற்.11)*
>
> ***கடம்புமுதல் தடிந்த கடுஞ்சின வேந்தே*** *(பதிற்.12)*
>
> ***கடம்பறுத்து இயற்றிய வலம்படு வியன்பணை*** *(பதிற்.17)*
>
> ***கடம்புமுதல் தடிந்த கடுஞ்சின முன்பின்*** *(பதிற்.20)*
>
> ***அணங்குடைக் கடம்பின் முழுமுதல் தடிந்து*** *(பதிற்.88)*

கடம்ப மரத்தால் பணை (முரசு) செய்தனர். அதே மரத்தால் முழவு, தண்ணுமை போன்ற தோலிசைக் கருவிகளைச் செய்யும் வழக்கமும் இருந்தது. இதனால், ***கடம்பமரத்தில் தண்ணுமை செய்து ஆடியவர் கடம்பர்*** எனவும் பெயர் வந்திருக்கலாம்.

'கடம்' என்ற சொல் ஆகுபெயராக மரங்கள் அடர்ந்த காட்டைக் குறித்தும் வரும்.

> ***கட்சி காணா கடமான் நல்லேறு*** *(புறம்.157)*
>
> ***வெட்சிக் கானத்து வேட்டுவர் ஆட்டக்***
> ***கட்சி காணா கடமான் நல்லேறு*** *(புறம்.202)*

இவற்றில் ***கடம்*** என்றது காடு. கானவன், 'உழவன்' என்ற பொருளில் வந்ததற்கு ஐங்குறுநூற்றுப் பாடல் ஒரு சான்றாகும்.

> ***வன்கட் கானவன் மென்சொல் மடமகள்***
> ***புன்புல மயக்கத்து உழுத ஏனல்*** *(ஐங்.283)*

இதில் கானவன் புன்செய் நிலத்தை உழுது வித்திட்டு விளைவித்த ஏனல் (தினை) வந்துள்ளது காணலாம்.

காடுதான் வயல்காடு ஆனது. கடம்பர் என்பவர் கடம்வாழ் மக்கள், கானவர், ஆநிரை மேய்த்த ஆயர், கரையாளர், வேளிர், வேளாளர், உழவர், பள்ளர் என்னும் அனைத்து மக்களையும் குறிக்கும்.

வயல் பணிகள் செய்வோர் தண்ணுமை இசைப் பின்னணியில் ஆடலும் பாடலுமான கலை நிகழ்வு நடத்தியதற்குச் சங்கப் பாடல்களில் சான்று உண்டு.

கழனி உழவர் தண்ணுமை இசைப்பின்
பழன மஞ்ஞை மழைசெத்து ஆலும்
தண்புனல் ஆடுநர் ஆர்ப்பொடு மயங்கி (பதிற்.90)

வெண்ணெல் அரிநர் தண்ணுமை வெரீஇச்
செங்கண் எருமை இனம்பிரி ஒருத்தல் (மலைபடு.471-472)

வெண்ணெல் அரிநர் தண்ணுமை வெரீஇப்
பழனப் பல்புள் இரியக் கழனி
வாங்குசினை மருதத்துத் தூங்குதுணர் உதிரும் (நற்.350)

வெண்ணெல் அரிநர் மடிவாய்த் தண்ணுமை
பன்மலர்ப் பொய்கை படுபுள் ஓப்பும் (அகம்.204)

வெண்ணெல் அரிஞர் தண்ணுமை வெரீஇக்
கண்மடற் கொண்ட தீந்தேன் இரிய (புறம்.348)

வெண்ணெல் அறுவடையில் முழக்கிய தண்ணுமைக்கு இசைய ஆடிய வழக்கமும் இருந்தது. மதுரை உழவுக்குடி மக்கள், புயலில் முழங்கும் கடல் போல முழவு (நன்பணை) முழங்க, குடத்தைக் கையால் குடைந்தால் எழும் ஓசை போல இயம் அதிர இமிழிசையில் மகிழ்ந்து ஆடிய செய்தியை மதுரைக்காஞ்சியில் பார்க்கிறோம்.

பல்வேறு குழாத் திசையெழுந் தொலிப்ப
மாகால் எடுத்த முந்நீர் போல
முழங்கிசை நன்பணை அறைவனர் நுவலக்
கயங்குடைந் தன்ன இயந்தொட்டு இமிழிசை
மகிழ்ந்தோர் ஆடும் கலிகொள் சும்மை (மதுரைக்.359-364)

மருதநில மக்களான கடம்பர்க்கான பெரும்பண், மருதப்பண் ஆகும். இதனை மருத யாழ் என்பர் ஆன்றோர். அதுவே பின்னர் கோடிப் பாலை எனப்பட்டது. கோடிப்பாலை பாடுவதற்கான இலக்கணத்தைச் சேக்கிழார் தமது பெரியபுராணத்தில் ஆனாய நாயனார் புராணத்தின் 25ஆவது பாட்டில் கூறியுள்ளார்.

மாறுமுதல் பண்ணினபின் வளர்முல்லைப் பண்ணாக்கி
ஏறிய தாரமும் உழையும் கிழமைகொள இடுந்தானம்
ஆறுலவும் சடைமுடியார் அஞ்செழுத்தின் இசைபெருகக்
கூறியபட் டடைகுரலாய்க் கோடிப் பாலையில் நிறுத்தி.

கோடிப்பாலையே இன்று கரகரப்பிரியா என இசைவாணரால் வழங்கப்படுகின்றது. மருதம் பண்ணிய கருங்கோட்டுச் சீறியாழ் கொண்டு,

அதனோடு முழவும் தூம்பும் உடன் புணர்ந்து ஒன்றி விறலியர் தம் இன்குரலால் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடி நாடகம் தொடங்கிய முறையை மலைபடுகடாம் கூறும்.

மழையெதிர் படுகண் முழவுகண் இகுப்பக்
கழைவளர் தூம்பின் கண்ணிடம் இமிர
மருதம் பண்ணிய கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்
நரம்புமீது இறவாது உடன்புணர்ந்து ஒன்றிக்
கடவது அறிந்த இன்குரல் விறலியர்
தொன்றொழுகு மரபில் தம்மியல்பு வழாது
அருந்திறல் கடவுள் பழிச்சிய பின்றை (மலைபடு.532-538)

இதில் மருதப் பண் வந்திருப்பது காணலாம். இது கடம்பருக்கு உரிய பண்டைய பெரும்பண் ஆகும். இது காலை நேரத்திற்கு உரிய பண். மருதத் திணையின் சிறுபொழுது வைகறை என்பார் தொல்காப்பியர் (தொல். அகத்.8).

உழவர்களின் மருதம் சான்ற தண்பணையைச் சுற்றிலும் புதுநீர் வரவை வாழ்த்தி மகளிர் ஆடிப்பாடும் ஆடல் பாடலான இசையொலியும் பாணர் குடியிருப்புக்களில், மனைமரத்தால் (மனைமரம்=குடும்பரின் தார்க்குச்சி) மீனுண்ண வரும் குருகினை வெருட்ட எழும் பாடல் ஓசையும் இடைவிடாமல் ஒலிக்கும் என்று மதுரைக்காஞ்சி வருணிக்கின்றது. இது உழவர்களைச் சுற்றி இசையும் கூத்தும் பண்டு நிலவிய சூழலை உணர்த்தும்.

கலிகொள் சும்மை ஒலிகொள் ஆயம்
ததைந்த கோதை தாரொடு பொலியப்
புணர்ந்துடன் ஆடும் இசையே அனைத்தும்
அகலிரு வானத்து இமிழ்ந்தினிது இசைப்பச்
குருகுநரல மனைமரத்தால்
மீன்சீவும் பாண்சேரியொடு
மருதஞ் சான்ற தண்பணை சுற்றி (மதுரைக்.264-270)

கடம்பர் (உழவர்) பணிசெய்யும் வேளையில் பாடி மகிழ்வர். மதகில் நீர் உடைத்துப் பாயும் ஓசையே பின்னணி இசையாய் அமைந்து, அது ஒரு நாடகம் ஆடுவார் (விழவர்) ஓசை போல ஆர்ப்பரித்து ஒலிக்கும். இதனை,

உழவர் ஓதை மதகோதை உடைநீர் ஓதை தண்பதங்கொள்
விழவர் ஓதை சிறந்தார்ப்ப நடந்தாய் வாழி காவேரி (சிலப்.7: 4)

என்று இளங்கோவடிகள் கூறுவார். இதுவே பிற்காலத்தில் **உழத்திப் பாட்டு** என்று சுட்டப்பட்டது. முக்கூடற்பள்ளு ஆசிரியர் உழத்திப் பாட்டினைச் சந்த ஓசையில் துள்ளி ஆடத்தக்கவாறு பாடியுள்ள நயம் இன்புறத்தக்கது.

ஆற்றுவெள்ளம் நாளைவரத் தோற்றுதேகுறி!... மலை
யாளமின்னல் ஈழமின்னல் சூழமின்னுதே!
நேற்றும்இன்றும் கொம்புசுற்றிக் காற்றடிக்குதே!... கேணி
நீர்ப்படுசொறித்தவளை கூப்பிடுகுதே!

சேற்றுநண்டு சேற்றைக்குழைந் தேற்றடைக்குதே!... மழை
தேடிஒரு கோடிவானம் பாடிஆடுதே!
போற்றுதிரு மாலழகர்க் கேற்றமாம் பண்ணைச் சேரிப்
புள்ளிப்பள்ளர் ஆடிப்பாடித் துள்ளிக்கொள்வோமே! (மு.பள்.35)

ஆதிக் கடம்பர் இனத்தவரே இன்றைய பள்ளர் என்பார். இன்று அரியலூர், பெரம்பலூர்ப் பகுதியில் பள்ளரை 'மூப்பர்' என்பர். தமிழ்க்குடியில் மூத்த குடியினர் (மூத்த குடி நால்வருள் ஒருவர்) என்பதால்! தஞ்சாவூர்ப் பகுதியில் பள்ளரைக் 'காலாடி' என்பர். அவர்களின் கால் ஆட்டம் ஆடிய கால் என்பதால்!

பள்ளர் என்றும் மள்ளர் என்றும் அழைக்கப்பட்ட உழவுக் குடி மக்கள் கூத்தராகவும் இருந்தனர் என்பதற்கு இன்றும் பள்ளருள் கூத்தப் பள்ளர், கூத்தாடிப் பள்ளர், பாவைப் பள்ளர், பாவை கட்டிப் பள்ளர் என்னும் வகையினர் இருப்பது ஓர் அழுத்தமான சான்றாகும். இதனைப் புலவர் கி.ஆ.குப்புராசு சரோஜினி தமது *மள்ளர் எனும் தேவேந்திரகுல வேளாளர் குலப்பிரிவுகளும் கூட்ட முறைகளும்* என்ற நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளது காணலாம்.[101]

மள்ளர் என்ற சொல் பள்ளரையும் குறிக்கும்; போர்வீரரையும் குறிக்கும். மள்ளர் என்ற சொல்வழக்கு, சங்க காலப் பழமையது. பண்டைக்கால வஞ்சிப் போர்க் களத்தில் பள்ளராம் உழவுக் குடியினரே போர் மள்ளராக, மறவராக விளங்கிய வரலாற்றினை இச்சொல்வழக்கு உணர்த்துகின்றது.

மள்ளர் குழீஇய விழவி னானும் (குறுந்.31)

அட்ட மள்ளர் ஆர்ப்பிசை வெரூஉம் (குறுந்.34)

மணங்கொளற்கு இவரும் மள்ளர் போரே (குறுந்.364)

வெம்போர் மள்ளர் தெண்கிணை கறங்க (பதிற்.90)

மகளிர் மலைத்தல் அல்லது மள்ளர்
மலைத்தல் போகிய சிலைத்தார் மார்ப (புறம்.10)

உடன்று மேல்வந்த வம்ப மள்ளரை
வியந்தன்றும் இழிந்தன்றும் இலனே (புறம்.77)

உள்ளாற்றுக் கவலைப் பள்ளி நீழல்
முழூஉ வள்ளூர மூணக்கும் மள்ள (புறம்.219)

பண்டு வீரரைக் குறித்த மள்ளர் என்ற சொல் பழங்காலத்திலேயே மருதநில உழவரையும் குறித்தது. சிலப்பதிகாரத்தில் வரும்,

கிணைநிலைப் பொருநர் வைகறைப் பாணியும் (சிலப்.13: 148)

என்ற அடிக்கு அடியார்க்குநல்லார், "கிணைப் பறையையுடைய மள்ளர் மருதநிலந்தோறும் வைகறைக் காலத்தே கொட்டும் ஓதையும்" என்று

---

101. கி.ஆ.குப்புராசு சரோஜினி, மள்ளர் எனும் தேவேந்திரகுல வேளாளர் குலப்பிரிவுகளும் கூட்ட முறைகளும், 2001, பக்.38-43.

'மள்ளர்' என்ற சொல்லைப் பொருநருக்கு (மருதநில உழவுக்குடிக் கலைஞருக்கு)க் கூறியது காணலாம்.

சேக்கிழார் தம் பெரியபுராணத்தில் உழவரை மள்ளர் என்ற சொல்லாலேயே சுட்டுகிறார்.

மள்ளர்உழும் சேறுநறு வாசம் கமழும் (பெரியபு.52: 1).

உழவுக்கருவியான ஏர் கண்டுபிடிக்கப்படுவதற்குமுன், நிலத்தில் உழவுக் கட்டையால் பள்ளமிடுவதே உழவுச் செயலாக இருந்தது. இதனால் பள்ளமிட்டவரைப் 'பள்ளர்' என அழைத்தனர். பண்டு இச்சொல் எக்காரணத்தாலோ இலக்கிய வழக்குப் பெறவில்லை. ***பள்ளரே ஆதிக் கடம்பர். கடம்பன்*** என்ற இச் சொல்வழக்கு இன்றும் சற்றே திரிந்து வழங்குவதைப் பார்க்கிறோம். மதுரை, இராமநாதபுர மாவட்டக் கிராம மக்கள் ***குடும்பன், குடும்பனார்*** என்று பள்ளரை அழைக்கும் வழக்கு இன்றும் உண்டு. இதனால், ***இன்றைய குடும்பர் இனத்தவரின் முன்னோரே தொன்மைக் கடம்பர்*** என்பது தெளிவு.

துடியர், பாணர், பறையர், கடம்பர் ஆகிய நால்முது குடியினரின் வழித்தோன்றல்களான கூத்தர் முதலாகக் கூறப்பட்ட இரவலர்க் கலைஞர்களை இனி ஆராய்வோம்.

1. கூத்தர்

கூத்து ஆடிய கலைஞர் கூத்தர் ஆவர். சில புலவர் பெருமக்களும் கூத்தராக விளங்கினர். சங்கப் புலவருள் எழுவருடைய பெயர்கள் கூத்தன், கூத்தனார் எனப் பின்னொட்டுப் பெறுவது காணலாம்.

	புலவர் பெயர்		பாடல்
1.	உறையூர் முதுகூத்தனார்	-	அகம்.137, 329, குறுந்.221, 353, 371, நற்.28, 58; புறம்.331
2.	மதுரைஇளம்பாலாசிரியன் சேந்தன்கூத்தனார்	-	அகம்.102, 348.நற்.273
3.	மதுரைக் காருலவியங் கூத்தனார்	-	நற்.325
4.	மதுரைக் கூத்தனார்	-	அகம்.334
5.	மதுரைத் தமிழ்க்கூத்தன் நாகன் தேவனார்	-	அகம்.164
6.	மதுரைத் தமிழ்க்கூத்தனார்	-	புறம்.334
7.	வேம்பற்றூர்க் கண்ணன்கூத்தன்	-	குறுந்.362

கூத்தர் என்ற பெயரைத் தாங்கி ஏழு புலவர்கள் இருக்க, 2,381 பாடல்களைக் கொண்ட சங்க இலக்கியத்தில் ஒரே ஒரு பாட்டில் மட்டுமே கூத்தர் என்ற சொல் காணப்படுவது பெருவியப்பாகும்!

பூப்போது சிதைய வீழ்ந்தெனக் கூத்தர்
ஆடுகளங் கடுக்கும் அகநாட் டையே (புறம்.28)

தமிழகத்தில் கூத்தர் பெயருடைய ஊர்களும் நிறைய உண்டு.

	ஊர்		மாவட்டம்
1.	கூத்தரம்பாக்கம்	-	செங்கல்பட்டு
2.	கூத்தம்பாக்கம்	-	தென்னார்க்காடு
3.	கூத்தனூர்	-	தென்னார்க்காடு
4.	கூத்திகுளம்	-	தென்னார்க்காடு
5.	கூத்தங்காணி	-	கோயம்புத்தூர்
6.	கூத்தப்பாடி	-	சேலம்
7.	கூத்தன்குடி	-	புதுக்கோட்டை
8.	கூத்தன்சேரி	-	தஞ்சாவூர்
9.	கூத்தாநல்லூர்	-	திருவாரூர் (முன்னாள் தஞ்சை)
10.	கூத்தூர்	-	திருச்சிராப்பள்ளி
11.	கூத்தப்பாறை	-	திருச்சிராப்பள்ளி
12.	கூத்தியார்குண்டு	-	மதுரை
13.	கூத்திப்பாறை	-	விருதுநகர் (முன்னாள் முகவை)

இவை கூத்தருக்குத் தமிழ் நாட்டில் இருந்த செல்வாக்கினைக் காட்டும். சங்க இலக்கியத்தில் கூத்தர் என்ற சொல் அருகி இருந்தாலும், கண்ணுளர், கோடியர், வயிரியர் என்போரெல்லாம் கூத்தரின் வழிவந்த கலைஞர்களே என்று அறிகிறோம்.

2. கண்ணுளர்

'கண்' என்னும் வேர்ச்சொல்லின் அடியாகப் பிறந்த சொல் ***கண்ணுளர்*** என்பதாம். சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுகாதையில் நாடக நுட்பங்கள் விரிவாகப் பேசப்பட்டுள்ளன. அந்த நுட்பங்களுக்கு உரிய மனித உறுப்புக்களில் கைகள் பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை என மிகுதியாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. காலடைவுகள் பற்றிய குறிப்பும் ***குரவையும் வரியும் விரவல செலுத்தி*** என்று மறைமுகமாக வலியுறுத்தப்பட்டது. ஆனால், பரதநாட்டியக் கலையில் இன்று மிக நுட்பமாகக் கூறப்படும் ***கண்ணின் பாவம்*** பற்றிய குறிப்புகள் அரங்கேற்றுகாதையில் இல்லை. ஒளிவிளக்கு மிகுசுடராக இல்லாத பழங்காலத்தில் கையாலும் காலாலுமே பார்வையாளர்களுக்குப் பொருள் புலப்பாடு செய்ததைப் போல அன்றைய ஆட்டக் கலையில் கண்ணின் பாவம் பெரிதாகக் கருதப்படவில்லை. இரவிலேயே கூத்தும் நாடகமும் நடந்ததால் ஆடும் கலைஞரின் கண்கள் ஆட்ட இலக்கண வரையறைக்குள் வரவில்லை. பிறகு, 'கண்' என்பதன் அடிப்படையில் 'கண்ணுளர்' என்ற சொல் கூத்துக் கலைஞரைக் குறித்தது எப்படி? இது ஒரு புதிராக உள்ளது.

அது பொருளற்ற சொல்லாக இருக்கமுடியாது. அதன் பொருண்மையைக் கண்டறிதல் நம் கடன்.

முழவுத்துயில் அறியா இயலுள் ஆங்கண்
விழவின் அற்றவன் வியன்கண் வெற்பே
கண்ண் தண்ண்ணெனக் கண்டும் கேட்டும் (மலைபடு.350-352)

என்ற அடிகள் சிந்தனைக்கு உரியவை. இது ஒரு நாடக நிகழ்வை வருணிக்கும் பகுதி. வள்ளலின் மலையில் முழவுக்கு ஓய்வில்லை. விழவும் (கூத்து) அற்றுப் போனதில்லை. கண்ண் எனக் கண்டும் தண்ண் எனக் கேட்டும் மக்கள் துய்ப்பதே அங்கே வழக்கம்.

தண்ண் என்றது தண்ணுமை – முழவு.
கண்ண் என்றது கண்ணால் காணும் நிகழ்வு – கூத்து, ஆடல்!

'கண்' என்றது கருவியாகு பெயராகக் கூத்தைக் குறிக்கும். 'உள்' விகுதி சேர்ந்தால், அது உட்பொருளோடு (கதையோடு) நடத்தும் நாடகம். கண்ணுள்+அர் – கண்ணுளர் – கதைகூறும் நாடகத்தார் – நாடகக் கலைஞர் – கூத்தர்!

கண்ணால் காணும் காட்சிக்கலையான நாடகத்தைக் **கண்ணுள்** என்றனர். நாடகக் கலைஞரைக் ***கண்ணுளர்*** என்று அழைத்தனர். நாடகப் பின்திரையில் தீட்டப்படும் ஓவியமும் கண்ணுள் எனப்படும். நாடகத்திற்கான திரையில் ஓவியம் தீட்டும் கலைஞர் **கண்ணுள் வினைஞர்** எனப்பட்டனர்.

எவ்வகைச் செய்தியும் உவமம் காட்டி
நுண்ணிதின் உணர்ந்த நுழைந்த நோக்கிற்
கண்ணுள் வினைரும் பிறரும் கூடி (மதுரைக்.516-518).

பூவும் புகையும் ஆயும் ஆக்களும் (மதுரைக்.515) என்று பூ, தீபம், தாய் (கொற்றவை), பசுக்கள் என இவற்றை ஓவியமாகத் தீட்டி நாற்சந்தியில் காலுற நிறுத்திக் கோடியர் என்ற கூத்தர் நாடகம் நிகழ்த்திய செய்தியை மதுரைக்காஞ்சியால் அறிகிறோம்.

கண்ணுளர் வருமிடங்களைத் தொகுத்துக் காணின் கண்ணுளரின் கூத்துச் செயல்பாடுகள் பற்றி ஒரு தெளிவு கிடைக்கும்.

இலங்குவளை விறலியர் நிற்புறஞ் சுற்ற
புனல்கால் கழீஇய மணல்வார் புறவிற்
புலம்புவிட் டிருந்த புனிறில் காட்சிக்
கலம்பெறு கண்ணுளர் ஒக்கல் தலைவ (மலைபடு.46-50)

மணல் வார்த்த இடத்தில் விறலியரோடு கண்ணுளர் ஆடுவர்.

விரியுளை மாவும் களிறும் தேரும்
வயிரியர் கண்ணுளர்க்கு ஓம்பாது வீசி (பதிற்.20)

வயிரியர், கண்ணுளர் இருவரும் வேறானவர் எனத் தெரிகிறது.

அடுபோர் ஆனா ஆதன் ஓரி
மாரி வண்கொடை காணிய நன்றுஞ்
சென்றது மன்னன் கண்ணுளங் கடும்பே (புறம்.153)

கண்ணுளரின் குழு(கடும்பு) 'கண்ணுளம்' எனப்பட்டது. கண்+உள் 'கண்ணுள்' என்பதே அடி 'அம்' விகுதியாகும். உள் பொருளாகக் கைகளும் அசைவுகளும் காட்டி ஆடும் குழு **கண்ணுளம்** ஆனது. அவ்வாறு ஆடுவோர் **கண்ணுளர்** எனப்பட்டனர். எவ்வகைச் செய்தியும் உவமம்காட்டி ஓவியம் தீட்டுவார் **கண்ணுள் வினைஞர்** (மதுரைக்.516-518) என்றதைப் போலவே, எவ்வகைச் செய்தியையும் கை அவிநயத்தால் காட்டி நுண்ணிதின் உணர்த்த வல்ல ஆடல் கலைஞர் **கண்ணுளர்** என்று அழைக்கப்பட்டனர் என்பது தெளிவு.

கண்ணுளர் குழு கதை தழுவிவரும் கூத்து நிகழ்த்திய முறையினை மலைபடுகடாம் தெளிவாக விளக்கியுள்ளதைக் காண்கிறோம்.

.... யானைத்
தாதெருத் ததைந்த முற்றம் முன்னி
மழையெதிர் படுகண் முழவுகண் இகுப்பக்
கழைவளர் தூம்பின் கண்ணிடம் இமிர
மருதம் பண்ணிய கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்
நரம்புமீது இறவாது உடன்புணர்ந்து ஒன்றிக்
கடவது அறிந்த இன்குரல் விறலியர்
தொன்றொழுகு மரபில் தம்மியல்பு வழாஅது
அருந்திறல் கடவுட் பழிச்சிய பின்றை
விருந்திற் பாணி கழிப்பி, நீண்மொழிக்
குன்றா நல்லிசைச் சென்றோர் உம்பல்
இன்றிவட் செல்லாது உலகமொடு நிற்ப
இடைத்தெரிந்து உணரும் பெரியோர் மாய்ந்தெனக்
கொடைக்கடன் இறுத்த செம்ம லோய்என
வென்றிப் பல்புகழ் விறலோடு ஏத்தி (மலைபடு.530-544)

இது ஓர் அரிய சான்று. பழந்தமிழ் நாட்டில் மரபு பிறழாது நாடகம் நிகழ்த்திய முழுமையான செய்தியை இப்பகுதி மிகத் தெளிவுற விளக்கியுள்ளது காணலாம்.

1. யானைச் சாணம் தெளித்துத் தூசி பரவாமல் திடப்படுத்திய தாதெரு மன்றத்தில் நாடகம் நடந்தது.
2. கூத்தருக்கே உரிய முழவு, முதலில் இசைக்கப்பட்டது.
3. நீண்ட கோல் போன்ற தூம்பு என்ற நெடுவங்கியத்தைக் கூத்துக்கோல்போல ஏந்திவந்த **கட்டியங்காரன்** முதலில் தன் நெடுவங்கியத்தை ஊதுகிறான். (*அவை வணக்கம் பாடுகிறான்.*)
4. சீறியாழில் 'மருதம் பண்ணி' கோடிப்பாலை (கரகரப்பிரியா) என்ற பாலைப் பண்ணை இசைத்து நாடகத் தொடக்கமாகப் பாற்பட நின்ற பாலைப் பண்ணைப் பாடுகின்றனர்.

5. சீறியாழின் பாலைப் பண்ணோடு உடன்புணர்ந்து ஒன்றி இன்குரல் விறலியர், தொல்காப்பியர் காலத்திலிருந்து வரும் நாடக மரபில் வழுவாதபடி அருந்திறல் கடவுளை வாழ்த்திக் கடவுள் வாழ்த்துப்பா பாடுகின்றனர்.
6. அதன்பின், விருந்திற்பாணி எனப்படும் புதிய பாடல்கள் சில பாடப்படுகின்றன. அது கழிந்த பிறகு-
7. நாடகம் தொடங்குகிறது! (நாடகத்தின் கருப்பொருள் என்ன தெரியுமா?-) நீண்ட புகழ்மொழிகளில் குன்றாத நற்புகழை உடைய முன்னோர்களின் வழித்தோன்றலே! இன்றும் அந்தப் பழைய புகழ் அழியாமல் நிலைநிறுத்தினை! நின் முன்னோர் மாய்ந்ததற்குச் செய்ய வேண்டிய கொடைக் கடன்களை முறையாகச் செலுத்திய செம்மலோய்! எனப் பாராட்டியும், அரசனுடைய வெற்றிப் பல்புகழையும் கதையாக விறலோடு ஏத்தியும் **இயன்மொழி வாழ்த்து** என்னும் நாடகம் நடந்தது.

இது பழந்தமிழ் நாடக நிகழ்முறை ஆகும். அரங்கேற்றுகாதையில் மாதவி அரங்கேற்ற நிகழ்வுகள் (சிலப். அரங்.149-159) இம்மரபு வழியே நிகழ்த்தப்பட்டன என்பது ஒப்புநோக்கத்தக்கதாகும்.

3. கோடியர்

'கோடு' என்னும் சொல்லடியாகப் பிறந்த சொல் கோடியர். **கோடு** யாழ்த்தண்டு, சங்கு, ஊதுகொம்பு (தூம்பு), மரக்கிளை, விலங்கின் கொம்பு, தந்தம், மலை எனப் பல பொருள்படும்

பைங்கண் ஊகம் பாம்புபிடித் தன்ன
அங்கோட்டுச் செறிந்த அவிழ்ந்துவீங்கு திவவின் (சிறுபாண்.221-222)

கருங்கோட்டு இன்னியம் இயக்கினிர் கழிமின் (பெரும்பாண்.391)

மருதம் பண்ணிய கருங்கோட்டுச் சீறியாழ் (மலைபடு.534)

கருங்கோட்டுச் சீறியாழ் பண்ணுமுறை நிறுப்ப (நெடுநல்.70)

அருந்துறை முற்றிய கருங்கோட்டுச் சீறியாழ் (அகம்.331)

களங்கனி அன்ன கருங்கோட்டுச் சீறியாழ் (புறம்.127)

ளங்கனி அன்ன கருங்கோட்டுச் சீறியாழ் (புறம்.145)

கருங்கோட்டுச் சீறியாழ் பணையம்இது கொண்டு (புறம்.316)

இவை கோடு ***யாழ்த்தண்டு*** என்ற பொருளில் வந்ததற்குச் சான்று.

கோடு நரல்பௌவம் கலங்க (பதிற்.46)

கோடு முழங்கு இமிழிசை எடுப்பும் (பதிற்.50)

இவை கோடு *சங்கு* என்ற பொருளில் வந்ததற்குச் சான்றுகள்.

கோடு என்பது கோல், கம்பு என்ற பொருளையும் தரும். கூத்தைத் தொடங்கும்முன் கூத்தர் மாக்கோலைத் தம் வலக்கையில் ஏந்தித் தொடங்குவது சங்க கால வழக்கம்.

மதலை மாக்கோல் கைவலந் தமின் (புறம்.152)

இவ்வாறு கையில் கோல் வைத்து ஆடிய கூத்தர் 'கோடியர்' எனப்பட்டனர் என்று கருதவும் இச்சொல் இடம்தரும். கூத்துக் கோலாகவும், அதே வேளையில் வாயில் வைத்து ஊதி நாடகம் தொடங்கிவிட்டது என்ற அடையாளமாக ஒலிக்குறியீடு காட்டும் சின்னமாகவும் இருவகைப் பயன்பாட்டுக் கருவியாக (Two-in-one)க் கோடியர் தம் கோட்டினைக் கையாண்டனர் எனக் கருதலாம்.

கோடியர் என்பதில் உள்ள ***கோடு***, வாயில்வைத்து ஊதி இசைக்கும் ஊது கருவியைக் குறித்ததற்குச் சான்றுகள் உள.

ஆடுகளம் சிலம்பப் பாடிப் பலவுடன்
கோடுவாய் வைத்துக் *கொடுமணி இயக்கி* (திருமுருகு.245-246)

கோடுவாய் வைம்மின் *கொடுமணி இயக்குமின்* (சிலப்.24: 1:17)

'கோடு' என்றது ஊதுகருவி ஆகும். "கோடு - கடமாக்கொம்பு. கொடுமணி - ஓசை கடிதான மணி" என்பர் அரும்பதவுரைகாரர்.

கோடு கடமாக் கொம்பு அன்று. அது நீண்ட மரத்தால் ஆனது.

கோட்டினை வாயில் வைத்து ஊதி இசை எழுப்புவர். நரி ஊளை இடும் ஓசைக்குக் கோட்டின் இசை உவமையாகக் கூறப்படும்.

குறுநரி உளம்புங் கூரிருள் நெடுவிளி
சிறுகட் பன்றிப் பெருநிரை கடிய
முதைப்புனங் காவலர் நினைத்திருந்து ஊதும்
கருங்கோட்டு ஓசையொடு ஒருங்குவந்து இசைக்கும் (அகம்.94)

'கோடு' என்னும் ஊதுகருவி கருநிறமாக இருக்கும். ***கருங்கோட்டு*** என்பதால், அது கருங்காலி மரத்தால் உட்துளையாகக் குடைந்து நாகசுரம் போலச் செய்யப்பட்ட நுட்பமான இசைக்கருவி என்று தெரிகிறது. அதை ஊதிக் கானவர் பன்றிகளை விரட்டுவர் என்பதும் இதனால் தெரிகிறது.

வேட்டுவர் தம்மை விட்டுப் பிரிந்து சென்ற வேட்டை நாயை அழைப்பதற்குக் கோட்டினை ஊதுவது வழக்கம்.

ஊதல் வேண்டுமதல் சிறிதே வேட்டொடு
வேய்பயல் அழுவத்துப் பிரிந்தநின்
நாய்பயிர் குறிநிலை கொண்ட கோடே (அகம்.318)

கண்ணுளர் புறப்படும்போது தம் கலப்பையில் தொகுத்துக்கட்டும் பலவகை இன்னிசைக் கருவிகளில் களிற்றுயிர்த் துதிக்கைபோன்ற குறுபரந்தூம்போடு, மயில்பீலிகளால் அழகுறத்தழைந்த கோட்டுக் கருவியையும் எடுத்துவைப்பர் என்று மலைபடுகடாம் கூறுகிறது.

மின்னிரும் பீலி அணித்தழைக் கோட்டொடு
கண்ணிடை விடுத்த களிற்றுயிர்த் தூம்பின்
இளிப்பயிர் இமிரும் குறும்பரந் தூம்பொடு (மலைபடு.5-7)

இதனால், 'கோடு' என்பது, பீலிகளால் அணிசெய்து கூத்தரால் மதித்து வழிபடத்தக்க முதன்மைக் கருவியாகும் எனத் தெரிகிறது.

கோடியர்க்குத் தூம்பும் ஓர் இன்றியமையாத இசைக்கருவியாகும். தூம்பு என்பது நெடுவங்கியம் (நீள் குழல்). கோலுக்குப் பதிலாகக் கோல்போல் நீண்ட நெடுவங்கியத்தைக் கையில் கொண்டு அதனை ஊதியபின், தொகுசொல்லாகக் கதையைத் தொகுத்துக் கூறியும் பாடியும் கூத்தைத் தொடங்குவர்.

ஒய்களிறு எடுத்த நோயுடை நெடுங்கை
தொகுசொல் கோடியர் தூம்பின் உயிர்க்கும் (அகம்.111)

தொகுசொல் கோடியர் என்பார் இக்காலக் கட்டியங்காரனை ஒத்தவர் எனக் கருதலாம். தூம்பு என்ற இசைக்கருவி கருத்து நீண்டு, பார்ப்பதற்கு யானைத் துதிக்கை போலத் தோன்றும். தூம்பும் முழவும் புணர்ந்திசைப்பது பிடியும் களிறும் புணர்ந்தது போல் ஒலிக்கும். மேகம் இடிமுழங்கிய ஓசையோடு நீரில் தெவுட்டும் தேரையின் ஒலியும் சேர்ந்தது போல், குறுநெடுந் தூம்போடு முழவும் சேர்ந்து சிறுபல்லியம் இசைக்கக் கோடியர் பெரிய குழுவாக ஊர்ஊராக ஆடிவருவது வழக்கம். இதனை,

செறுநடைப் பிடியொடு களிறுபுணர்ந்தென்னக்
குறுநெடுந் தூம்பொடு முழவுப் புணர்ந் திசைப்பக்
கார்வான் முழக்கின் நீர்மிசைத் தெவுட்டும்
தேரை ஒலியின் மானச் சீரமைத்துச்
சில்லரி கறங்கும் சிறுபல் லியத்தொடு
பல்ஊர் பெயர்வனர் ஆடி ஒல்கெனத்
தலைப்புணர்ந்து அசைத்த பஃறொகைக் கலப்பையர்
இரும்பேர் ஒக்கல் கோடியர்... (அகம்.301)

என்பதால் அறியலாம். இதில் தூம்பு ஒலி தேரை ஒலிப்பதுபோல் கேட்கும் என்றது கவனிக்கத்தக்கது. இது குழலோசை போல இனிமையாக இராது என்று தெரிகிறது. கேட்பதற்குச் சற்றே கடுமையான ஒலியாக இருக்கும். கோட்டின் ஓசையும் கடியதே. பன்றிகளை வெருட்டக் கானவர் ஊதும் கருங்கோட்டின் ஓசை நரி ஊளையிடுதலை ஒத்தது என்பர்.

குறுநரி உளம்புங் கூரிருள் நெடுவிளி
....
கருங்கோட்டு ஓசையொடு ஒருங்குவந்து இசைக்கும் (அகம்.94)

இங்கே ஓர் ஐயமும் வினாவும் எழுகின்றன.

குறுநெடுந் தூம்பொடு முழவுப் புணர்ந் திசைப்ப (அகம்.301)

இதில், தூம்பும் முழவும் வந்துள்ளன. கோடியர் என்ற பெயருக்குக் காரணமான கோடு சொல்லப்படவில்லையே! ஒருவேளை தூம்பு என்றது, கோட்டினைக் குறித்ததா? இரண்டுமே ஒன்றா?

தூம்பு என்பது கோடு என்பதன் மறுபெயராக இருக்கலாமோ?

யானைத் துதிக்கை போன்ற தூம்பு என்பதால் அதன் நிறம் கருமை எனலாம். கோடும் கருநிறத்துக் கருவி (அகம்.94) என்பர்.

மலைபடுகடாம் ஒன்றில் மட்டும் கோட்டோடு குறுபரந்தூம்பும் நிரல்படுத்தப்பட்டுள்ளதைக் காண்கிறோம். **குறுபரந்தூம்பு** என்பது குறுகிய குட்டையான ஊதுகுழலாக இருக்க வேண்டும். தூம்பு என்பது குறுபரந் தூம்பினும் வேறுபட்டது; நெட்டையானது; **நெடுவங்கியம்** என்று உரையாசிரியர் தூம்பினைக் குறிப்பர். **கோடு** என்பது இத் தூம்பு என்னும் **நெடுவங்கியம்** ஆகலாம். இது **குறுநெடுந்தூம்பு** (அகம்.301) எனவும் சுட்டப்படுவது உண்டு.

'கோடு' என்பது வளையாத நேராக அமைந்திருக்கும் துளைக் கருவி. வளைந்திருக்கும் யாழ் உறுப்பான கோட்டினைப் புலவர் வணர்கோடு என்றே சுட்டுவர்.

வணர்ந்தேந்து மருப்பின் வள்ளுயிர்ப் பேரியாழ் (மலைபடு.37)

வணரமை நல்யாழ் (பதிற்.41)

வணர்கோட்டுச் சீறியாழ் (புறம்.155)

வணர்கோட்டுச் சீறியாழ் (சிலப்.28: 31)

இவ்வாறு 'கோடு' சுட்டப்படாமையால், அது நேர்கோடான நிமிர்ந்த ஊதுகுழல் கருவி என அறியலாம். **கோடு** கருங்காலி (கருந்தாளி, கார் ஆச்சாமரம்) என்னும் மரத்தாலான நீண்ட குழல் கருவி. **தூம்பு** கழையால் (மூங்கிலால்) ஆன நிமிர்ந்த குழல் கருவி ஆகும். கருங்கழை என்னும் ஒருவகை மூங்கிலால் ஆனதால் இதனைக் கார் தூம்பு என்பர்.

கார்தூம்பு அற்றது வான்என ஒருசார் (பரி.7: 30)

கழைவளர் தூம்பின் கண்ணிடம் இமிர (மலைபடு.532-533)

கோடு, தூம்பு இவற்றில் புல்லாங்குழலில் இருப்பது போலவே வாய்த்துளை (வாய்வைத்து ஊதும் துளை) ஒன்றும், சுரம் சேர்க்க வேறு சில துளைகளும் இருக்கும். அவை **கண்** எனப்பட்டன. (இமிர்தல் = ஊதுதல், ஒலிசெய்தல்.) தூம்பினைக் கண்ணறுத்து இயற்றுவர் எனப் பதிற்றுப்பத்து கூறும்.

கண்ணறுத்து இயற்றிய தூம்பொடு சுருக்கி (பதிற்.41)

தூம்பின் மறுநுனி **வளை வாய் (தூம்புமுகம்)** என்று கூறப்படும். அது திறந்தே இருக்கும். களிற்றின் துதிக்கையின் வாய் குவிந்து சரிந்து இருப்பதைப் போல அது சாய்வாக நறுக்கப்பட்டிருக்கும். இதனால் **களிற்று உயிர்** (மூச்சு விடும் வாய்) என அழைக்கப்படும். அதனை ஒரு கையால் தொட்டும் மூடியும் திறந்தும் இசை வேறுபாடு தோற்றுவிப்பர்.

கண்விடு தூம்பின் களிற்றுயிர் தொடுமின் (புறம்.152)

என்பதால் இதனை அறியலாம்.

கோடியர் ஆடுவதாக வரும் இடங்களில் கோடு குறிக்கப்படும் போது, தூம்பு சுட்டப்படுவது இல்லை. அதுபோலவே, தூம்பு சுட்டப்படும் இடங்களில் கோடு குறிக்கப்பெறுவதில்லை. இது சிந்திக்கற்பாலது.

கூத்தில் முழவும் தூம்பும் தவறாமல் இசைக்கப்படும்.

மழையெதிர் படுகண் முழவுகண் இகுப்பக்
கழைவளர் தூம்பின் கண்ணிடம் இமிர (மலைபடு.532-533)

தோடமை முழவின் துதைகுர லாக
கணக்குலை இகுக்கும் கடுங்குரல் தூம்பொடு (அகம்.82)

மண்முழா அமைமின் பண்யாழ் நிறுமின்
கண்விடு தூம்பின் களிற்றுயிர் தொடுமின் (புறம்.152)

தூம்போடு முழவும் கோடியரின் முதன்மை இசைக் கருவி என்பதற்குச் சான்றுகள் பல காட்டலாம். முழவிசைத்தும் யாழும் இசைத்தும் அரிய நறும்பூத் தூவித் தெருவில் இவர்கள் ஆடுவர்.

அருவிலை நறும்பூத் தூய்த் தெருவில்
முதுவாய்க் கோடியர் முழவொடு புணர்ந்த
திரிபுரி நரம்பின் தீந்தொடை ஓர்க்கும் (பட்டினப்.252-254)

சுரஞ்செல் கோடியர் முழவில் தூங்கி (மலைபடு.143)

முதுவாய்க் கோடியர் முழவில் ததும்பி (குறுந்.78)

கோடியர் முழவின் முன்னர் ஆடல் (பதிற்.56)

ஆடுமயில் முன்ன தாகக் கோடியர்
விழவுகொள் மூதூர் விறலி பின்றை
முழவம் போல வகப்படத் தழீஇ (அகம்.352)

தெடாரித் தெண்கண் தெளிர்ப்ப ஒற்றி
பாடி வந்தது எல்லாம் கோடியர்
முழவுமருள் திருமணி மிடைந்தநின் (புறம்368)

முழவு 'பல்லியம்', 'இன்னியம்', 'இயம்' என்றும் சுட்டப்படும்.

பல்லியக் கோடியர் புரவலன் பேசிசை (சிறுபாண்.125)
.... கோடியர்

பெருங்கல் மீமிசை இயம்எழுந் தாங்கு (அகம்.359)

கோடியரின் முழவு 'கடும்பறை', 'கொடும்பறை' எனவும் வரும்.

கடும்பறைக் கோடியர் மகாஅர் அன்ன (மலைபடு.236)

கொடும்பறைக் கோடியர் கடும்புடன் வாழ்த்தும் (மதுரைக்.523)

கோடியர் குழு நிறையக் கலைஞர்களைக் கொண்டது. அதனால் பெருங்கிளை எனப்படும். அவர்கள் ஊர் ஊராக அருஞ்சுரக் கவர்வழி கடந்து வள்ளல்களை நாடிச் செல்வது வழக்கம்.

கோடியர் பெருங்கிளை வாழ (பதிற்.42)

அருஞ்சுரக் கவலை அசைஇ கோடியர்
பெருங்கல் மீமிசை இயம்எழுந் தாங்கு (அகம்.359)

சுரஞ்செல் கோடியர் கதுமென இசைக்கும் (நற்.212)

சுரஞ்செல் கோடியர் முழவில் தூங்கி (மலைபடு.143)

கோடியர் அறிவு சார்ந்தவர்களாக இருந்தனர். அவர்கள் வருவது அறிந்து கூறும் தன்மையர். கூத்து நிகழ்த்தும்வழி அவர்கள் பாடிக் குறிகூறும் சொல் பலிக்கும் என்று அரசரும் மக்களும் நம்பினர். இதனால் அவர்கள் ***முதுவாய்க் கோடியர்*** எனப்பட்டனர்.

முதுவாய்க் கோடியர் முழவில் ததும்பி (குறுந்.78)

முதுவாய்க் கோடியர் முழவொடு புணர்ந்த (பட்டினப்.253)

'முதுவாய்க் கோடியர்' எனில் 'அறிவு வாய்த்தலையுடைய கூத்தர்' என்பர் நச்சினார்க்கினியர். ***வெவ்வாய் வேலன்*** என்றது போலக் ***முதுவாய்க் கோடியர்*** என்றது கோடியர் பாடியது பலிக்கும் என்ற அக்கால நம்பிக்கையையே அது குறித்தது எனலாம்.

முதுவாய் இரவலன் (திருமுருகு.284)

முதுவாய் இரவல (புறம்.48)

என்பன ஒப்புநோக்கத்தக்கவை. பாடியது பலிக்கும் என்பதால் கோடியர்க்கு நாடும் குதிரையும் பரிசாக வழங்கினர் அரசர்கள்.

குறும்பொறை நன்னாடு கோடியர்க்கு ஈந்த (சிறுபாண்.109)

கோடியர் பெருங்கிளை வாழ ஆடியல்
உளைஅவிர் கலிமாப் பொழிந்தவை எண்ணின் (பதிற்.42)

கோடியர் ஒவ்வோரிடத்திலும் வேறு வேறு கதைமாந்தர்களாக வேடப் புனைவுகள் தாங்கி நாடகம் நிகழ்த்தும் வழக்கம் உடையவர்கள் என்பது தெரிகிறது. உலகில் ஆன்மா ஒவ்வொரு முறையும் ஒவ்வோர் உடல் எடுத்து வேறு வேறு மனிதர்களாகப் பிறக்கும் என்ற மெய்ஞ்ஞானக் கருத்தைக் கூறவரும் உறையூர் முதுகண்ணன் சாத்தனார், கூத்தில் கோடியரின் இந்நீர்மையை உவமையாகக் கூறுவது சிந்திக்கத்தக்கது.

விழவில், கோடியர் நீர்மை போல முறைமுறை
ஆடுநர் கழியும்இவ் வுலகத்துக் கூடிய
நகைப்புறன் ஆக நின்சுற்றம் (புறம்.29)

சிலப்பதிகாரக் கானல்வரியில், 'எழால்' எட்டுவகைப்படும் என்பர் இளங்கோவடிகள். எழால் என்பது யாழின் இன்னிசை. பாடலும் இசையும் பற்றிய பயனுடை எழால் கோடியரோடு இயைந்து பொருநராற்றுப்படையில் வரும்.

பாடல் பற்றிய பயனுடை எழாஅல்
கோடியர் தலைவ கொண்டது அறிந (பொருந.56-57)

இது கோடியர்க்கு இருந்த இசைப் புலமையை உணர்த்துவதாகும்.

நாடகத்திற்கு இன்றியமையாத கோடு, தூம்பு இவை, பழந்தமிழ் நாடக மரபில் சற்றும் பிறழாத மாதவி அரங்கேற்ற நிகழ்வில் வரவில்லை என்பது ஒரு வியப்பான செய்தி! அதுமட்டுமன்று. சிலப்பதிகாரத்தின் முப்பது காதைகளிலும் ஆழ்ந்து தேடினால் ஓரிடத்திலேனும் கோடோ தூம்போ குறிக்கப்பெறவில்லை என்ற உண்மை சுட்டத்தக்கது. கோடு, தூம்பு என்னும் வாத்தியங்கள் சிலப்பதிகாரத்திற்கு முன்னரேயே வழக்கிழந்தன என்பதையே இது காட்டுகிறது. தூம்பு வழக்கிழந்தாலும் குழல் கருவியின் வளை வாய் '*தூம்பு முகம்*' என்ற பெயரால் அடியார்க்குநல்லார் போன்ற உரையாசிரியர்களால் சுட்டப்படும் வழக்காறு மட்டும் இருந்தது. (சிலப். உரை, உ.வே.சா. பதிப்பு, பக்.101, 452 காண்க)

4. வயிரியர்

கோடியர் என்ற சொல்லைப் போன்றே 'வயிரியர்' என்பதும் அவர்கள் பயன்படுத்திய இசைக்கருவியின் அடிப்படையில் வந்த பெயர். வயிர் என்பது ஊதி இசைக்கும் ஒரு குழல்கருவி ஆகும். வயிர் என்பது குறித்துத் தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சிய ஆசிரியர் வீ.ப.கா.சுந்தரம், "இது ஒருவகை ஊதுகொம்பு. வயிரம் ஏறிய மரத்தால் செய்யப்பட்டதால் 'வயிர்' எனப் பெயர் பெற்றது"[102] என்று கூறுவர்.

> .... ***திண்கால்***
> ***வயிர்எழுந்து இசைப்ப வால்வளை ஞரல*** *(திருமுருகு.119-120)*

திண்கால் என்றதால் திட்பமான மரத்தால் செய்யப்பட்ட வயிர் என்பது தெரிகிறது.

'வயிர் எழுந்து இசைப்ப வால்வளை ஞரல' என்றது போலவே வயிரும் வளையும் (சங்கும்) சேர்ந்தே இசைக்கப்படுவது மரபு என்பதற்குச் சில சான்றுகள் கிடைத்துள்ளன.

> ***வளை நரல வயிர் ஆர்ப்ப*** *(மதுரைக்.85)*
>
> ***வயிரும் வளையும் ஆர்ப்ப*** *(முல்லைப்92)*

வயிரின் ஓசை கிளியோசை போல இருக்கும் என்பர்.

> ***வளியெறி வயிரின் கிளிவிளி பயிற்றும்*** *(நற்.304)*

துணைபிரிந்து அழும் அன்றிலின் குரலை 'வயிர்' என்பர் கபிலர்.

> ***ஏங்குவயிர் இசைய கொடுவாய் அன்றில்*** *(குறிஞ்சிப்.219)*

'வயிர்' என்ற ஊதுகொம்பின் ஓசை, மயிலின் அகவலோசை போல இனிமையாக ஒலிக்கும் இன்னிசை என்கிறார் நக்கீரர்.

> ***கலிமயில் அகவும் வயிர்மருள் இன்னிசை*** *(நெடுநல்.99)*

இளம் செம்மறியாட்டின் குரலும், 'வயிர்' ஓசையின் இனிமைக்கு உவமையாக வந்துள்ளதைக் காண்கிறோம்.

---

102. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், நான்காம் தொகுதி, 2000,ப.97.

கோடுமுற்று இளந்தகர்ப் பாடுவிறந்து அயல
ஆடுகள வயிரின் இனிய ஆலி (அகம்.378)

'வயிர்' ஆர்ப்பரிப்பான ஓசை தரும் என்றும் ஒரு குறிப்பு உண்டு.

வளை நரல வயிர் ஆர்ப்ப (மதுரைக்.185)

கோடியரைப் போலவே வயிரியரும் முழவோடு தொடர்புடைய கலைஞர்களாகத் தெரிகின்றனர்.

புலம்புரி வயிரியர் நலம்புரி முழவின்
மண்ணார் கண்ணின் அதிரும் (நற்.100)

செயிர்தீர் நாவின் வயிரியர் பின்றை
மண்ணார் முழவின் கண்ணகத்து அசைத்த (அகம்.155)

வயிரியரின் முழவோசை, மழைமேகம் இடிக்கும் முழக்கத்திற்கு உவமையாகச் சொல்லப்பட்டுள்ளது.

வழைஅமல் அடுக்கத்து வலனேர்பு வயிரியர்
முழவதிர்ந் தன்ன முழக்கத்து ஏறோடு
உரவுப் பெயல் பொழிந்த நள்ளென் யாமத்து (அகம்.328)

மண்ணமை முழவோடு பண்ணமை யாழும் வயிரியர் பயின்ற இசைக் கருவிகள் என்று ஒரு புறப்பாட்டால் அறிகிறோம்.

பண்ணமை நரம்பின் பச்சை நல்யாழ்
மண்ணமை முழவின் வயிரியர் (புறம்.164)

வயிரியர் கண்ணுளர் என்பாரினும் வேறானவர் என்ற குறிப்பில் இருவரும் ஒரே பாட்டில் ஒரே அடியில் குறிக்கப்பட்டுள்ளனர்.

விரியுளை மாவும் களிறும் தேரும்
வயிரியர் கண்ணுளர்க்கு ஓம்பாது வீசி (பதிற்.20)

குதிரையும் களிறும் தேரும் பரிசிலாகப் பெறும் தகுதி வயிரியர், கண்ணுளர் ஆகியோர்க்கு இருந்தமை இதனால் புலனாகும். வயிரியர்க்குத் தாவாக் கள்ளும் கொடுத்தனர் வேந்தர்.

நிறைந்து நெடிதிராத் தசும்பின் வயிரியர்
உண்டெனத் தாவாஅக் கள்ளின்
வண்கை வேந்தேநின் கலிமகி ழோனே (பதிற்.43)

முந்நீர் விழவு என்ற கடல்கூத்தினை ஆடியவர்கள் வயிரியர் ஆவர். அற்காகப் பல்யாகசாலை முதுகுடுமிப் பெருவழுதி வயிரியர்க்குச் செந்நீர்மையான பசும்பொன்னைப் பரிசளித்தான்.

எங்கோ வாழிய குடுமி தங்கோச்
செந்நீர்ப் பசும்பொன் வயிரியர்க் கீந்த
முந்நீர் விழவின் நெடியோன் (புறம்.9)

கூத்தர் இயல்பினரான வயிரியர், பலவகை இசைக்கருவிகளை வைத்துக் கட்டிய கலப்பையுடன் சென்று ஊர்ப்பொது மன்றிலும் தெருமருங்கிலும்

ஆடல் இன்றிப் பாடல் மட்டும் இசைத்தனர் என்ற ஒரு செய்தியைப் பதிற்றுப்பத்தில் பார்க்கிறோம்.

வாங்குபு தகைத்த கலப்பையர் ஆங்கண்
மன்றம் போந்தும் மறுகுசிறை பாடும்
வயிரிய மாக்கள் கடும்பசி நீங்க (பதிற்.23: 4-6)

பசி நீங்கியபின் 'உண்டு மகிழ்ந்தாட' (பதிற்.23: 8) என்று ஆடிய செய்திக் குறிப்பும் அதில் வந்துள்ளது காணலாம். எனினும், ஒருகாலத்தில் வயிரியர் தம் ஆடல் தொழிலை விட்டு, மன்றிலும் மறுகிலும் பாடியும் மகளிர் ஆடும் கூத்தில் பின்னணிப் பாடல் பாடியும் பண்ணமைத்தும் பிழைக்கும் நிலைக்கு ஆளாயினர் எனத் தெரிகிறது. இதற்குப் பதிற்றுப்பத்தில் ஒரு சான்று உண்டு. வெண்கை மகளிரின் அழியா விழவு என்னும் நாடகத்திற்குப் பின்னணி இசை அமைத்தவர்கள் வயிரியர் ஆவர். அதன்பின் மன்றம் சென்று மறுகுசிறை பாடினர் என்பதும் அறிகிறோம்.

வெண்கை மகளிர் வெண்குருகு ஒப்பும்
அழியா விழவின் இழியாத் திவவின்
வயிரிய மாக்கள் பண்ணமைத்து எழீஇ
மன்றம் நண்ணி மறுகுசிறை பாடும் (பதிற்.29)

இதனால், வயிரியர் காலப்போக்கில் தம் ஆடல் தொழிலை விட்டுவிட்டுப் பாடகராக மாறினர் என்று கருத முடிகிறது. வரும்புனல் விருந்தயரும் மதுரையில் வயிரியர், இசை உரிமை பெற்ற செய்தியைப் பரிபாடல் தருவது இதனை அரண்செய்யும்.

வருந்தாது வரும்புனல் விருந்தயர் கூடல்
அருங்கறை அறைஇசை வயிரியர் உரிமை
ஒருங்கமர் ஆயமொடு ஏத்தினர் தொழவே (பரி.10: 129-131)

வன்பரணர் தம் **கண்ணுளங் கடும்பு** ஆடலும் இயலாது ஆனார்; பாடலும் மறந்தனர் என்று வல்வில் ஓரியிடம் முறையிட்டார்.

சென்றது மன்எங் கண்ணுளங் கடும்பே
....
கூடுகொள் இன்னியங் கறங்க
ஆடலும் ஒன்னார்தம் பாடலும் மறந்தே (புறம்.153)

கால மாற்றத்தால் கலைஞர் தமக்குரிய தொழிலைவிட்டு வேறு நிலைக்கு மாறியதை வரலாற்றில் காணமுடிகிறது. கண்ணுளர் போல வயிரியரும் ஆடலை விட்டனர் போலும்.

5. பாணர்

சங்க இலக்கியங்களில் வரும் இரவலர்க் கலைஞர்கள் யாவரினும் மிகுதியாகப் பல பாடல்களில் இடம்பெற்றவர் பாணர் ஆவர்.

'பண்' என்ற வேர்ச்சொல்லின் அடியாகப் பிறந்த பெயர் 'பாணர்' என்பதாகும். இதனால் பாணர்கள் பாடுதற்கு மட்டுமே உரியவர் என்று

நமக்குள் ஒரு கருத்து உண்டு. அது தவறான கருத்து. இது சங்கப் பாடல்களை ஆராயும்போது தெரிய வருகிறது. அவர்கள் விறலியரோடு சேர்ந்து கூத்தும் நடத்தியுள்ளனர்.

பாடுவல் விறலியோர் வண்ணம், நீரும்
மண்முழா அமைமின் பண்யாழ் நிறுமின்
கண்விடு தூம்பின் களிற்றுயிர் தொடுமின்
எல்லரி தொடுமின் ஆகுளி தொடுமின்
பதலை ஒருகண் பையென இயக்குமின்
மதலை மாக்கோல் கைவலந் தமின்என்று
இறைவன் ஆகலின் சொல்லுபு குறுகி
மூவேழ் துறையும் முறையுளிக் கழிப்பிக்
கோஎனப் பெயரிய காலை... (புறம்.152)

தலைவன் கூத்துத்தொடக்கமாக 'நான் ஒரு வண்ணம் பாடுவேன்' (நீவிரும் கடவுள் வாழ்த்து முதலான வண்ணம் பாடுக) எனத் தான் பாடுவதற்குமுன் விறலியரைப் பணிக்கிறான். பாணர்குழுவில் விறலியர் பலதரப்பினர் இருக்கின்றனர். அவ்விறலியருள் ஒருத்தி மண்முழா முழக்கவும், இன்னொருத்தி யாழில் பண் நிறுத்தவும், மற்றுமொருத்தி களிற்றின் துதிக்கை போல இருக்கும் தூம்பினை ஊதவும், ஒருத்தி எல்லரி என்ற சல்லரிப் பறையைத் தட்டவும், மற்றவள் ஆகுளி என்னும் உறுமி மேளம் கொட்டவும், மற்றும் ஒருத்தி பதலை என்ற மத்தளத்தின் ஒரு பக்கத்துக் கண்ணை மட்டும் பையத் தட்டவும் பணிக்கிறான். மதலை மாக்கோலைத் தன் வலக்கையில் தருமாறு எஞ்சிய ஒருத்தியைத் தலைவன் ஏவுகிறான். கோலைக் கட்டியங்காரன் வலக்கையில் ஏந்தினால் கூத்துத் தொடங்கிவிடும்! கூத்தை நிகழ்த்தும் அவன் கூத்தனா? பாணனா? இதற்கு விடை பாட்டில் தெளிவாக இல்லை. பழைய உரையாசிரியர் இவனைப் பாணன் என்பார். எப்படி? பாட்டில் முழா வருகிறது; யாழும் வருகிறது. விறலி வந்தாலே முழாவும் வரும். பாணன் வந்தால் யாழ் வரும். இது சங்க கால வழக்காறு. பாடலில் காணும் சில குறிப்புக்களால், அவன் பாணனே என்று அறியலாம். விறலி மிகுதியும் பாணரோடு வருபவள்.

செல்லா மோதில் பாண்*மகள் காணியர்* (பதிற்.60)

பாண்மகள் என்பவள் விறலி. பாணருடன்தான் விறலி வருவாள். மலைபடுகடாம், கூத்தராற்றுப் படை என்று வழங்கப்பட்டாலும் அதில் பேரியாழ்ப் பாணர் வருவர் (மலைபடு.40). அதன்பிறகே ***இலங்குவளை விறலியர் நிற்புறஞ் சுற்ற*** என விறலியர் வருகின்றனர் (மலைபடு.46). இவ்வாறே பாணரொடு விறலியர் வருவதே வழக்கு. (சிறுபாண்.31; பெரும்பாண்.55, 486; மலைபடு.46; பதிற்.18, 57; புறம்.60, 70, 139, 170, 244.). ***மூவேழ் துறையும் முறையுளிக் கழிப்பி*** என்று வருவதும் முறையாக மூவேழ் துறையும் பாட வல்ல பாணன் இவன் என்பதைக் காட்டும்.

மூவேழ் துறையும் முட்டின்று போகிய (புறம்.166)

மூவேழ் துறை, அருந்துறை என்பன இசை தொடர்பானவை.

அருந்துறை முற்றிய கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்ப்
பாணர் ஆர்ப்பப் பல்கலம் உதவி (அகம்.331)

என வருவதும் காணலாம். மேற்சுட்டிய புறநானூறு 152ஆம் பாடலுக்கு உரை எழுதிய பழைய உரைகாரர், "மூவேழ் துறையும் என்றது வலிவு மெலிவு சமம் என்னும் மூன்று தானத்திலும் ஒவ்வொன்றில் ஏழுதானம் முடித்துப் பாடும் பாடற்றுறையை; அன்றி, இருபத்தொரு நரம்பால் தொடுக்கப்படும் பேரியாழ் எனினும் அமையும்" என்பர். இதனால் இங்குக் குழூத்தலைவன் பாணனே என்று தெளியலாம்.

மேற்காட்டிய நிகழ்வு கூத்தைக் குறித்தது என்பதில் ஐயமில்லை. மதலை மாக்கோலைக் கைவலம் கொண்டது ஒன்றே கூத்தைத் தொடங்கிவிட்ட செயலை உணர்த்திவிடும். மேலும்,

இறைவன் ஆகலின் சொல்லுபு குறுகி

என்னும் தொடர், எதிரே அமர்ந்திருப்பவன் இறைவன் (அரசன்) ஆதலின், அவனைப் புகழ்ந்து சொல்லுந்தோறும் பணிந்து குறுகி, இருபத்தொரு துறையும் முறையுளிப் பாடி அவனை நெருங்கிச் செல்வதும் வருவதுமான ஒரு கூத்துக் கோலத்தினை உணர்த்தும்!

வன்பரணர் தம் புறநானூறு 153ஆவது பாடலில், அவர் தன்னைப் பாணர்ச் சுற்றத்தின் தலைவராகப் பாவித்துப் பாடுகிறார். அதில் தமது பாணர் சுற்றத்தைக் **கண்ணுளங் கடும்பு** என்பர்.

கூடுகொள் இன்னியங் கறங்க
ஆடலும் ஒல்லார்தம் பாடலும் மறந்தே (புறம்.153)

ஆடலும் என்றது பாணர் ஆடல்கலைஞர் என்பதைக் காட்டும்.

பாணர் கையில் தண்ணுமை என்ற இசைக்கருவி இருந்த செய்தி பரணர் பாடல் ஒன்றில் வந்துள்ளது இங்குச் சிந்திக்கத்தக்கது.

களிறுபெறு வல்சிப் பாணன் கையதை
வள்ளுயிர்த் தண்ணுமை போல (நற்.310)

சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுகாதையில் ஆடல்கலையின் பின்னணி இசைக் கருவியாகத் தண்ணுமை கூறப்படும்.

தாழ்குரல் தண்ணுமை ஆடலொடு இவற்றின் (சிலப். அரங்.27)

தண்ணுமை சங்கப் பாடல்களிலும் பரவலாக உண்டு. ஆனால் அதை இயக்கியவர் யார் என்ற குறிப்பு தெளிவாக இல்லை. ஒரு பாட்டில் யானைமீது அமர்ந்தவன் (வள்ளுவன்) தண்ணுமை எறிந்த செய்தி வந்துள்ளது. கழனி உழவரும் இசைத்துள்ளனர்.

நிறப்படைக்கு ஒல்கா யானை மேலோன்
குறும்பர்க்கு எறியும் ஏவல் தண்ணுமை (புறம்.293)

கழனி உழவர் தண்ணுமை இசைப்பில் (பதிற்.90:41)

வெண்ணெல் அரிநர் தண்ணுமை வெரீஇ (நற்.350)

வடுவின்றி யாத்த தெண்கண் மாக்கிணை
மடிவாய்த் தண்ணுமை நடுவண் ஆர்ப்ப (நற்.130)

தண்ணுமையைப் பாணர் இசைத்தது ஓர் அரிய செய்தி.

தண்ணுமை என்றது பொதுவாக மத்தளத்தைக் குறிக்கும் என்பர். இது *மாக்கிணை* (நற்.130) என்னும் கிணைப் பறையைக் குறித்தும் சங்க காலத்தில் வழங்கியது. யானை மேலோன் குறும்பர்க்குக் கட்டளை பிறப்பிக்க அறையும் முரசையும் குறித்தது. பொதுவாக இது கூத்தரின் முழவுப் பறையையே குறிக்கும். ஆடல் கலைக்கு உரிய இக்கருவி பாணர் கையில் இருந்தது என்ற குறிப்பு, பாணர் கூத்தராகவும் விளங்கிய உண்மையை நிறுவும் மற்றொரு சான்று!

சங்க காலத்தில் ஆடவும் தெரிந்திருந்த பாணருள் ஒருசிலர்க்குப் பாட மட்டுமே தெரிந்திருக்கலாம். அத்தகையோர் பிற்காலத்தில் ஆடு கூத்தராகவே மாறினர் என்பதற்குச் சிலப்பதிகாரம் சான்று.

பாடு பாணியர் பல்லியத் தோளினர்
ஆடு கூத்த ராகி எங்ஙனும்... (சிலப்.26: 227-228)

மேலும் ஐந்திணை எழுபது, கைந்நிலை என்னும் நூல்களில்,

நீத்துநீர் ஊனவாய்ப் பாணநீ ... ...
கூத்தாடி உண்ணினும் உண் (ஐந். எழு.45)

கூத்தனாக் கொண்டு குறைநீ உடையையேல்
ஆட்டுவித்து உண்ணினும் உண் (கைந்.42)

என்று வருவன பாணர் கூத்தாடவும் பிறரைக் கூத்தாட்டுவிக்கவும் தெரிந்த கலைஞர் என்பதற்குச் சான்றுகள் ஆகும்.

கதையை உரையும் பாட்டுமாகப் பாணர்கள் நடத்திச் செல்வர். இவர்களது நாடகப் பனுவல் தொல்லிசையை நிறுத்தியதோடு உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுளாக இருந்தது. பண்ணை எண்ணுமுறையில் நிறுத்தியும் புதுமை புனைந்தும் நிகழ்த்துவர்.

நல்லிசை நிறுத்த நயவரு பனுவல்
தொல்லிசை நிறீஇ உரைசால் பாண்மகன்
எண்ணுமுறை நிறுத்த பண்ணி னுள்ளும்
புதுவது புனைந்த திறத்தினும் (அகம்.352)

என வருவது பாணரின் இசைப்புலமையையும் உரைசால் பாணர் நல்லிசை நிறுத்திய பாட்டினுள் பண்ணை எண்ணுமுறையில் நிறுத்திப் புதுமையுற நாடகம் நிகழ்த்திய திறனையும் உணர்த்தும்.

தமிழ்த் தொல்குடியினராகக் கூறப்பட்ட நால்வருள் மூத்தவர் துடியர். அதற்கு அடுத்த நிலையினர் பாணர் ஆவார்.

துடியன் பாணன் பறையன் கடம்பனென்று
இந்நான்கு அல்லது குடியும் இல்லை (புறம்.335)

துடியரைச் சுட்டும் இடங்களில் பாணரும் சுட்டப்படுவர்.

துடியன் கையது வேலே, அடிபுணர்
வாங்கிரு மருப்பின் தீந்தொடைச் சீறியாழ்ப்
பாணன் கையது தோலே... (புறம்.285)

துடியரின் கையில் வேலும் பாணரின் கையில் தோல் பையுமே அடையாளம் ஆயின. ***பாணன் கையது தோலே*** என்றது யாழ் போர்த்திய தோல்பையை. பாணர் கடவுளை வாழ்த்தி யாழைத் தோல்பையில் வைத்துப் பாதுகாப்பது வழக்கம்.

செவ்வழி நல்யாழ் இசையினென் பையெனக்
கடவுள் வாழ்த்திப் பையுள் மெய்ந்நிறுத்து (அகம்.14)

பாணர் சுட்டப்படும் இடங்களில் எல்லாம் தவறாமல் அவர்கள் கையில் இடப்பக்கம் தழுவிய யாழும் சுட்டப்பட்டது காணலாம்.

பாணன் கையது பண்புடைச் சீறியாழ் (நற்.30)

பாண்யாழ் கடைய வாங்கி... (நற்.186)

பாணர் கையது பணிதொடை நரம்பின்
விரல்கவர் பேரியாழ் பாலை பண்ணி (பதிற்.57)

இடனுடைப் பேரியாழ் பாலை பண்ணிப்
படர்ந்தனை செல்லும் முதுவா யிரவல (பதிற்.66)

கையது கடனிறை யாழே (புறம்.69)

தேஎந் தீந்தொடைச் சீறியாழ்ப் பாண (புறம்.70)

உள்ளி வந்த வள்ளுயிர்ச் சீறியாழ்
சிதாஅர் உடுக்கை முதாஅரிப் பாண (புறம்.138)

வணர்கோட்டுச் சீறியாழ் வாடுபுடைத் தழீஇ
உணர்வோர் யாரென் னிடும்பை தீர்க்கெனக்
கிளக்கும் பாண ... ... (புறம்.155)

... ... பாணர்
கைவல் சீறியாழ் கடனறிந்து இயக்க (புறம்.398)

இவைபோலவே, இன்னும் சில பாடல்களில் (*சிறுபாண்.35-37, 226-230; பெரும்பாண்.14-16, 20-24, 168-169*) இச்செய்தி உண்டு.

பாணர் மிக வறியவர். தம் குழுவின் கடும்பசியோடு இருப்பதே அவர்க்கு வழக்கம்.

உடும்புரித் தன்ன என்பெழு மருங்கில்
கடும்பின் கடும்பசி களையுநர்க் காணாது
சில்செவித் தாகிய கேள்வி நொந்து நொந்து
ஈங்கெவன் செய்தியோ பாண... (புறம்.68)

கையது கடனிறை யாழே மெய்யது
புரவலர் இன்மையிற் பசியே அரையது
வேற்றிழை நுழைந்த வேர்நனை சிதாஅர்
ஓம்பி உடுத்த உயவற் பாண (புறம்.69)

பாணர் வறுமை தீர வள்ளல்கள் தங்கத் தாமரை, ஓடைப்பொன் (புறம்.141, 12, 69, 126) மற்றும் யானைகள் (அகம்.106, மதுரைக்.219) பரிசிலாக அளித்தனர். ஆரல் மீனும் சூட்டிறைச்சியும் பாணர்தம் இரும்பேர் ஒக்கல் பசிதீரப் படைத்தனர்(புறம்.320). பாணர்களுக்கு அளிப்பது பாண்கடன் எனப்பட்டது.

பாண்கடன் இறுக்கும் வள்ளியோய் (புறம்.203)

பாணர் அகன்ற மண்டை என்னும் ஏனம் வைத்திருந்தனர். அது அவர்களின் உண்கலம்; இரக்கும் கலமும் அதுவேயாகும்.

அருந்தலை இரும்பாணர் அகன்மண்டைத் துளையுறீஇ (புறம்.235)

'முதுவாய்க் கோடியர்' என்றது போல், பாணரையும் சுட்டினர்.

ஈங்கிருந் தீமோ முதுவாய்ப் பாண (புறம்.319)

பாணன் எது பாடினாலும் அது பலித்துவிடும் என்ற நம்பிக்கை அரசர்க்கு இருந்தது.

யாழில் வல்ல பாணருக்குப் பரிசாக வழங்கப்பட்ட ஊரே யாழ்ப்பாணம் என்று இலங்கை வரலாறு கூறுவதாகக் கூறுவர் இரா.இளங்குமரன்.[103] தமிழகத்திலும் பாணர் பெயர் கொண்ட ஊர்கள் நிறைய உண்டு. பாணம்பாக்கம் (செங்கல்பட்டு மாவட்டம்), யாழ், பாச்சேரி என்ற பாண்சேரி (தென்னார்க்காடு மாவட்டம்), பாணன் வயல் (இராமநாதபுரம் மாவட்டம்), பெரும்பாச் சேரி (சிவகங்கை மாவட்டம்) என்னும் ஊர்களும் பாணர் பரிசு பெற்ற அல்லது பாணரோடு தொடர்புடைய ஊர்கள் எனலாம்.

அரசனின் அரண்மனையில் **பாணர் நாளவை** என்று ஓர் அவை உண்டு. அதனை **நாள்மகிழ் இருக்கை** என்றும் அழைப்பர். பாணர் நாளவையில் பரிசிலர்க்கு விழுப்பொருளைப் பரிசாக வழங்குவர்.

பரிசிலர் வெறுக்கை பாணர் நாளவை (பதிற்.38)

அருந்துறை முற்றிய கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்ப்
பாணர் ஆர்ப்பப் பல்கலம் உதவி
நாளவை இருந்த நனைமகிழ்த் திதியன் (அகம்.331)

நாள்மகிழ் இருக்கை (Recreation Club) என்ற மன்னர் நாளும் மகிழும் அரங்கில் பாணர்கள் முற்றுகையிட்டால், ஆடலும் பாடலும் உவகை (சிருங்காரம்) தரும். அதன்பின், பாணரின் பெண்டிராம் விறலியர், மன்னர்தம் சந்தனம் பூசிய மார்பில் முற்றுகையிடுவர். பாணர் அரசர்க்கு

103. இரா.இளங்குமரன், பாணர், 1987, ப.35.

விறலியரைக் கூட்டுவிக்கும் செயலைப் புலவர் ஒருவர் நனிநாகரிகமாக இப்படி பாடியுள்ளார்.

பாண்முற் றுகநின் நாள்மகிழ் இருக்கை
பாண்முற்று ஒழிந்த பின்றை, மகளிர்
தோள்முற் றுகநின் சாந்துபுலர் அகலம் (புறம்.29)

காட்டில் வேட்டைக்குச் சென்றவிடத்து இரவில், இடையனின் பந்தரில் விறகு எரித்த சிறுதீ ஒளியில் பாணரொடு நாணத்தோடு இருந்தானாம் அரசன். விறலியைத் துய்த்த இன்பத்தை 'நாணுடை நெடுந்தகை' என்று குறிப்பாகக் கூறினார் புலவர்.

வெண்காழ் தாய வண்காற் பந்தர்
இடையன் பொத்திய சிறுதீ விளக்கத்துப்
பாணரொடு இருந்த நாணுடை நெடுந்தகை (புறம்.324)

பாணர் இசையில் துறைபோகியவர். (நற்200; அகம்352; புறம்70). முல்லைத் தீம்பண் பாடுவதில் பாணர் வல்லவர்.

பாணர் முல்லை பாட.... (ஐங்.408)

ஐங்குறுநூற்றின் **பாணன் பத்து** என்ற பத்துப் பாடலும் பாணரது இசைத் திறனைக் காட்டும்.

அகத்திணை மருங்கில் பாணரின் பங்கு மிகமிக இழிந்த தரத்தில் இருந்தது. உயர்ந்த தொல்தமிழ்க்குடியாம் பாணர்கள் தலைவற்குப் பெண்டிரைக் கூட்டுவிக்கும் செயலால் இழிந்தனர்!

அருந்துயர் உடையவள் இவளென விரும்பிப்
பாணன் வந்தனன் தூதே (அகம்.244)

எனப் பாணர் தூதாக வந்ததினும், தலைவற்குப் பரத்தையைச் சேர்த்ததே மிகுதி. இது குறித்துப் பாணனைத் தோழி **பொய்யன், கள்வன், புலையன்** என்று நகைசெய்து பழிப்பாள்.

ஒருநின் பாணன் பொய்ய னாக
உள்ள பாணர் எல்லாம்
கள்வர் போல்வர்நீ அகன்றிசி னோர்க்கே (குறுந்.127)

நகைநன் னுடையை பாணனும் பெருமகன் (நற்.150)

நகுகம் வாராய் பாண (நற்.250)

பாணன் பொய்யன் பலசூ ளினனே (ஐங்.43)

பொலிகெனப் புகுந்தநின் புலையனைக் கண்டயாம் (கலித்.68)

பாண்தலை யிட்ட பலவல் புலையனை (கலித்.85)

பிரியாக் கவிகைப் புலையன்றன் யாழின் (கலித்.95)

தோழியால் இழிவாகக் கருதப்பட்ட பாணரிடையே அரிய நல்ல பழங்கங்கள் சிலவற்றைச் சங்கப்பாடல்வழி அறிகிறோம். பாணர் குடியில்

'சென்னியர்' என்ற ஓர் இனத்தார் உண்டு. அவர்கள் காட்டுவழியைக் கடந்து செல்லும்போது தெறலரும் கடவுளரைக் கண்டால், அத்தெய்வங்களின் முன் தங்கித் தம் சீறியாழை இசைத்து வழிபாடு நடத்திக் கடவுளரின் மனம்நிறைத்த பின்னரே தம் பயணத்தைத் தொடர்வார்களாம்.

... ... சென்னியர்
தெறலருங் கடவுள் முன்னர்ச் சீறியாழ்
நரம்பிசைத் தன்ன... (நற்.189)

இதனோடு,

செல்வரை நாடன் சென்னியம் எனினே
தெய்வ மடையிற் றேக்கிலைக் குவைஇநும்
பைதீர் கடும்பொடு பதமிகப் பெறுகுவீர் (பெரும்பாண்.102-105)

என்பது ஒப்புநோக்கத்தக்கது. கண்ணுளர்க்கும் இவ்வழக்கம் உண்டு என்பதை மலைபடுகடாம் கூறும்.

பராவரு மரபில் கடவுள் காணின்
தொழாநிர் கழியின் அல்லது வறிது
நும்இயந் தொடுதல் ஓம்புமின் ... ... (மலைபடு.230-232)

பாணர், வள்ளல்கள் தமக்கு இறையிலி நிலமாக அளித்த வயலில் உழுதொழிலும் செய்து உண்டு பெருமைப்பட வாழ்ந்ததும் உண்டு என்ற ஒரு செய்தி மிக அரிதாக வந்துள்ளது.

பாண கேண்மதி யாணரது நிலையே
புரவுத்தொடுத்து உண்குவை யாயினும் (புறம்.260)

'புரவு' என்றது அரசர் பரிசாக வழங்கிய இறையிலி நிலம். அதில் உழுதுண்டு வாழ்வாராகப் பாணர் சிறந்ததும் வழக்கமாம்.

உழவினும் பாணர் மீன்பிடித்துப் பாண்மகள் மூலமாக விற்றுத் தொழில் செய்த செய்தி பரவலாகக் கிடைக்கிறது.

மீன்சீவும் பாண்சேரியொடு (மதுரைக்.269)

மீன்சீவும் பாண்சேரி (புறம்.348)

பாணர், பசுமீன் சொரிந்த மண்டை போல (குறுந்.169)

முள்ளெயிற்றுப் பாண்மகளின் கெடிறு சொரிந்த
அகன்பெரு வட்டி நிறைய (ஐங்.47)

வலைவல் பாண்மகள் வாலெயிற்று மடமகள்
வராஅல் சொரிந்த வட்டியுண் மனையோள் (ஐங்.48)

அஞ்சில் ஓதி அசைநடைப் பாண்மகள்
சின்மீன் சொரிந்த பன்னெற் பெறூஉம் (ஐங்.49.)

நாண்கொளுண் கோலின் மீன்கொள் பாண்மகள்
தான்புனல் அடைகரைப் படுத்த வராஅல் (அகம்.216)

கூத்தர், பொருநர் முதலான பிற கலைஞர் இரவலராக மட்டுமே இருக்கப் பாணர்கள் மட்டும் உழவு, மீன்பிடித்தல் போன்ற சுயதொழில் செய்தும் வாழ்ந்த செய்தி பெருமையாக உள்ளது.

பழந்தமிழ்ப் பாணர் குடியின் வழிவந்தோரே இன்றைய தோல் தையல்காரர்கள் ஆவர். பண்டு பாணர் கையில் *தோல்* இருக்கும் என்றனர். தோல்பை தைத்தவர்கள் இன்று ஒருசாரார் செருப்புத் தைக்கும் தொழிலாளியாகவும் மாறிவிட்டனர்.

சிலர் துணிதைக்கும் தையல்காரர்களாகத் தொழில் செய்கின்றனர். திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் தையல்காரர்களாகப் பாணர்கள் வாழ்ந்து வருவதாக அபிதான சிந்தாமணி கூறுகிறது.[104]

6. பொருநர்

பொருநர் என்பதன் வேர் *பொரு* என்பதாகும். பொரு என்றால் போரிடு என்று பொருள்படும். போரிடும் வீரர், அரசர் என்ற பொருளையே பொருநர் என்ற சொல் தருகிறது. ***தமிழ் நாடகம் போர்க்களத்தில் பிறந்தது போலவே பொருநரும் போர்க்களத்தில் தோன்றியவரே*** என்பது தெரிகிறது.

தமிழ்ப் பேரகராதி பொருநனை ஆங்கிலம், தமிழ் என்னும் இருமொழிகளிலும் விரிவாக விளக்கிக் கூறுகிறது.

> பொருநன் *(1)* porunaṉ, < பொரு. 1.Warrior, hero; வீரன். பாலறி மரபிற் பொருநர் கண்ணும் (தொல். பொ. *74*). 2. Strong, robust, valiant man; திண்ணியன். (பிங்.). 3. King; அரசன். அறந்துஞ்சு உறந்தைப் பொருநனை (புறநா.*58*.). 4. Chief of a hilly track; குறிஞ்சிநிலத் தலைவன். (பிங்.). 5. Commander of an army, general; படைத்தலைவன். (பிங்.). 6. One who is the standard of comparison; உவமிக்கப்படுவோன், போர்மிகு பொருந (திருமுரு.*276*.). 7. Superior person, leader; தலைவன். (பிங்.). 8. Foe, enemy; பகைவன். பொருநரைப் பொறா பஞ்சவரேறே (புறநா. *58*.).
>
> பொருநன் *(2)* porunaṉ, n. prob. பொருந்- . 1.One who dances and sings on the battle-field and on the threshing-floor; ஏர்க்களத்தேனும் போர்க்களத்தேனுஞ் சென்றுபாடுங் கூத்தன். (தொல். பொ*91*. உரை.), (பிங்.). 2.Actor, dancer; கூத்தன். பண்ணிமை யுடைத்த பலகட் பொருநர் பாடல் (கம்பரா. ஊர். *162*)."[105]

இதில் கூறப்பட்ட 'கூத்தன்' என்ற தொல்காப்பிய உரைப்பொருள் மற்றும் பிங்கல நிகண்டின் பொருள் மறு ஆய்வுக்கு உரியன.

'தாவில் நல்லிசை' என்ற தொல்காப்பிய நூற்பாவிற்கு உரைகூறும் சோமசுந்தர பாரதியார், "இனி, பொருநராவார் நாடகத்தில் குறித்த ஒருவரைப் போல நடிப்பவர். (பொருந் – ஒப்பு)" என்பர். இதற்கு ஆதாரமாக எதையும் அவர் காட்டவில்லை. இது அவரது தனிப்பட்ட கருத்தாகும்.

---

104. ஆ.சிங்காரவேலு முதலியார், அபிதான சிந்தாமணி, 1983, ப.1074.

105. தமிழ் லெக்சிகன், தொகுதி-5, 1982, ப. 2934.

தொல்காப்பியத்திலும் சங்கப் பாடல்களிலும் பொருநர் என்ற பெயர் வெளிப்படச் சுட்டப்படும் இடங்களை மட்டும் கொண்டு கணக்கிட்டால் போரிடும் வீரர், அரசர், பகைவர் என்னும் பொருளில் பொருநர் என்ற சொல் வந்துள்ளதே மிகுதி.

பாலறி மரபில் பொருநர் கண்ணும் (தொல். புறத்.20)

கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும் (தொல். புறத்.36)

இவ்விரு இடங்களே தொல்காப்பியத்தில் 'பொருநர்' சுட்டப்படும் இடங்கள் ஆகும். முதலிடத்தில் போர்வீரரையும், இரண்டாவது இடத்தில் கலைஞரையும் குறித்து வந்துள்ளது காணலாம்.

சங்க இலக்கியங்களில் மொத்தம் 89 இடங்களில் 'பொருநர்' என்பார் வெளிப்படவும் பொருநர் கையாளும் கிணை, தடாரி குறித்து மறைமுகமாகவும் வந்துள்ளனர். அவற்றுள்,

- 'போர் வீரன்' என்ற பொருளில் வரும் இடங்கள் – 54
- 'கலைஞன்' என்ற பொருளில் வரும் இடங்கள் – 35

என்று கணக்கிட முடிகிறது. இவ்வாறு இருவேறு நிலைகளில் பொருநரைக் காண்பதால், இவ்விருவேறு நிலைகளிலான இலக்கியச் சான்றுகள் தனித்தனியே விளக்கமாக ஆராய்வது பொருநர் பற்றி ஒரு தெளிவுக்கு வரத் துணைசெய்யும்.

(அ) போர்வீரராக வரும் பொருநர்

திருமுருகாற்றுப்படை, மதுரைக்காஞ்சி, நற்றிணை, பதிற்றுப்பத்து, பரிபாடல் திரட்டு, அகநானூறு, புறநானூறு ஆகிய ஏழு நூல்களில் போர்வீரர், அரசர், பகைவர் என்ற பொருளில் பொருநர் கூறப்பட்டுள்ளனர். அவை மொத்தம் 54 இடங்கள் ஆகும்.

திருமுருகு. 69, 276; மதுரைக்.42, 138; நற்.18; பதிற்.21, 55, 67, 73, 88, 90; பரி.தி.2:71; அகம்.13, 25, 36, 76 (9-வது அடி), 137, 296, 386; புறம்.2, 14, 17, 22, 42, 58 (7-வதுஅடி), 58 (9-வதுஅடி), 61, 68, 69, 70, 78, 82, 87, 89, 90, 126, 137, 139, 140, 152, 169, 205, 209, 229, 342, 365, 375, 380, 382 (3-வது அடி), 382 (5-வது அடி), 386 (18-வது அடி), 386 (19-வது அடி), 389, 393 ஆகிய 54 இடங்களில் பொருநர் என்ற சொல் வேந்தன், வீரன், பகைவன் என்ற பொருளில் வந்துள்ளது.

(ஆ) இரவலர்க் கலைஞராக வரும் பொருநர்

சிறுபாணாற்றுப்படை, பொருநராற்றுப்படை, மதுரைக்காஞ்சி, நற்றிணை, அகநானூறு, புறநானூறு ஆகிய ஆறு நூல்களில் பொருநர் என்ற கலைஞர் சுட்டப்பட்டுள்ளனர். கலைஞர் என வரும் அவை 35 இடங்கள் ஆகும். அவற்றுள் 'பொருந' என்று வெளிப்படப் பெயர்சுட்டி வந்துள்ள இடங்கள் ஏழு மட்டுமே ஆகும். ஏனைய 28 இடங்களில் பொருநரின் கிணை, தடாரி (தெடாரி) ஆகிய இசைக் கருவிகளுள்

ஏதேனும் ஒன்று வந்து, மறைமுகமாகப் பொருநரைக் குறித்த இடங்களாகும்.

'பொருந' என்று வெளிப்படப் பெயர்ச்சுட்டி வந்துள்ள ஏழு இடங்கள் சிறுபாண்.203, பொருந.3, மதுரைக்.99, அகம்.76 (5-வது அடி), புறம்.386, 390, 391 ஆகியனவாகும். பொருநரின் கிணை, தடாரி(தெடாரி) என்ற கருவிகளை மட்டும் சுட்டிப் பொருநரைக் குறித்த இடங்கள் பொருந.63, 70; நற்.130; அகம்.249, 301, 356; புறம்.111, 368, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 381, 382, 383, 385, 387, 388, 392, 393, 394, 395, 397, 398, 400 என 28 இடங்களாகும். ஆக மொத்தம் 35 இடங்களில் பொருநர் என்ற கலைஞர் வந்துள்ளனர்.

பொருநரின் பெயர்ச்சுட்டாமல் அவர்களின் இசைத் தொடர்பை மட்டுமே சுட்டி மறைமுகமாகப் பொருநரைக் குறித்ததற்கு,

எழுமதி வாழி ஏழின் கிழவ (பொருந.63)

வடுவின்றி யாத்த தெண்கண் மாக்கிணை (நற்.130)

கிணைமகள் (புறம்.111)

தெடாரித் தெண்கிணை (புறம்.368)

அங்கண் மாக்கிணை அதிர ஒற்ற (புறம்.373)

நாரும் போழுங் கிணையொடு சுருக்கி (புறம்.375)

சிதாஅர் வள்பினென் தடாரி தழீஇ (புறம்.376)

என வருவன சில சான்றுகள்.

ஆதியில் போர்க்கள வீரராயிருந்த பொருநர், பின்னொரு காலத்தில் போர்த்தொழிலை விட்டுவிட்டுக் கலைத்தொழிலுக்கு வந்தனர் என்று கருதலாம். இத் தொழில்மாற்றம் சங்க காலத்திலேயே நிகழ்ந்தது.

சங்க காலத்திற்குப்பின் பொருநர் என்ற சொல்லாட்சி அருகி மறைந்தது எனத் தெரிகிறது.

கிணைநிலைப் பொருநர் வைகறைப் பாணியும் (சிலப்.13: 148)

பண்இமை அடைத்த பலகட் பொருநர் பாடல்
(கம்பராமாயணம், சுந்தர காண்டம், ஊர்தேடு படலம் 162)

என்ற இடங்கள் தவிர்த்து வேறு எங்கும் பொருநரைக் காணோம்.

பொருநர் யார்? கூத்தரா? பாடகர் மட்டுமா?

உரையாசிரியர் சிலரும் நிகண்டுகளும் அகராதிகளும் மற்றும் பிற சான்றோரும் பொருநரைப் பிறர்போல் கோலம் புனைந்து ஆடுவார், அவர் கூத்தர் என்ற கருத்தில் எழுதிச் செல்வதால், இதனை இங்குத் தெளிவுறுத்தல் தேவையாகும்.

கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும் ஆற்றுப்படுத்தற்கு உரிய இரவலர் எனப் பாடாண் திணை நூற்பாவில் நால்வரையும் கூறுவர்

தொல்காப்பியர். உரையாசிரியர்களுள் நச்சினார்க்கினியர் மட்டுமே நால்வரையும் விரித்துப் பொருளுரைக்கிறார். "ஆடன் மாந்தரும் பாடற் பாணரும் கருவிப் பொருநரும் இவருட் பெண்பாலாகிய விறலியுமென்னும் நாற்பாலாரும்..." [106] என்று கூறுவதால், கூத்தர் என்பார் ஆடல் தொழிற்கும், பாணர்கள் பாடற் தொழிலுக்கும், பொருநர் என்பார் கருவி இசைக்கவும், இம்மூவகைக் கலையும் அறிந்த பெண்பாலர் விறலி என்பதும் நச்சினார்க்கினியரின் கருத்தென அறிய முடிகின்றது.

நச்சினார்க்கினியர் மேலும் விளக்கமாகச் சில எழுதுகின்றார்.

> கூத்தராயிற் பாரசவரும் வேளாளரும் பிறரும் அவ்வாடற் றொழிற்கு உரியோர்களும் பாரதி விருத்தியும் விலக்கியற்கூத்துங் கானகக்கூத்துங் கழாய்க்கூத்தும் ஆடுபவராகிச் சாதி வரையறை யிலராகலின் அவரை முன்வைத்தார்; பாணரும் பொருநரும் தத்தஞ் சாதியில் திரியாது வருதலிற் சேரவைத்தார்; முற்கூறிய முப்பாலோருட் கூத்தராயினார் எண்வகைச் சுவையும் மனத்தின் கட்பட்ட குறிப்புக்களும் புறத்துப் போந்து புலப்பட ஆடுவார்; அது விறலாகலின் அவ் விறல்பட ஆடுவாளை விறலியென்றார். இவளுக்குஞ் சாதிவரையறையின்மையிற் பின்வைத்தார். பாணரும் இசைப் பாணரும் யாழ்ப்பாணரும் மண்டைப் பாணருமெனப் பலராம். பொருநரும் ஏர்க்களம் பாடுநரும் போர்க்களம் பாடுநரும் பரணி பாடுநருமெனப் பலராம். விறலிக்கு அன்னதொரு தொழில் வேறுபாடின்றித் தொழிலொன்றாகலின் விறலியென ஒருமையாற் கூறினார் [107]

என்று விளக்குவர்.

இவ்விளக்கத்தைப் பின்வருமாறு வரிசைப்படுத்தலாம்.

1. பாணரைப் போலவே பொருநரும் சாதியில் திரியாது வருவர். பிற சாதியார் பாணராகவோ பொருநராகவோ முடியாது.
2. பாணர் சாதி, பொருநர் சாதி என வரையறுத்த சாதி உண்டு. அந்தந்தச் சாதியாரே அந்தந்தத் தொழில் புரிய முடியும்.
3. கூத்தர், பாரசவர் (ஆரியக்கூத்து ஆடும் பார்ப்பனனுக்கும் சூத்திரப் பெண்ணுக்கும் பிறந்தவர்) உள்ளிட்ட பல சாதி மக்களும் கூத்தராக முடியும். பாரதி விருத்தியும் விலக்கியற்கூத்தும் கானகக்கூத்தும் கழாய்க்கூத்தும் மெய்ப்பாடும் மனத்தில்பட்ட குறிப்பும் புறத்துப் புலப்பட ஆடவல்லவர்.
4. பாணர் 1. இசைப் பாணர், 2. யாழ்ப்பாணர், 3. மண்டைப் பாணர் எனப் பல வகையினர் ஆவர்.

---

106. நச். (உரை ஆ.), க.வெள்ளைவாரணன் (உரைவளம் ஆசிரியர்), தொல். பொருள். புறத்திணையியல் உரைவளம், 2001, ப.336.

107. நச். (உரை ஆ.), மேலது, பக். 336-337.

5. பொருநரும் பல வகையினர். அவர்களுள் குறிப்பிடத்தக்க மூவர்: 1.ஏர்க்களம் பாடும் பொருநர், 2.போர்க்களம் பாடும் பொருநர், 3பரணி பாடும் பொருநர் ஆகியோர்.
6. மூவகைப் பொருநரும் 'பாடுபவர்' மட்டுமே.
7. விறலியருள் பலவகையினர் இலர். அவர்கள் ஒரு வகையினரே.

பொருநரைப் பாடுநர் எனக் கூறிய நச்சினார்க்கினியர் தமது பத்துப்பாட்டு உரையில் பொருநரைக் கூத்தன் என்கிறார்

கோடியர் தலைவ கொண்டது அறிந (பொருந.57)

இதில், ***கோடியர் தலைவ*** என்ற தொடர் பொருநனைக் குறித்தது எனத் தெரிந்தே உரைகூறும் நச்சினார்க்கினியர், "போர்க்களம் பாடும் பொருநனாதலானும் ***கூத்தரில் இவனிற் சிறந்த கூத்தர்*** இன்மையானும் இங்ஙனம் கூறப்பட்டது"[108] என்று எழுதுகிறார்.

நவ்விறு தொழிற்பெயர்க்கு அவ்வுமாம் வேற்றுமை (நன்.208)

என்ற நன்னூல் நூற்பாவிற்குச் சங்கரநமச்சிவாயர், "பொருநர் என்பார் மற்றொருவர் போல வேடங்கொள்ளும் நடிகர்"[109] என்பார். ஆறுமுகநாவலர் தம் காண்டிகையுரையில் அதே நூற்பாவிற்கு 'பொருநக் கடுமை' என்பதைக் காட்டி, "பொருநுதல்=ஒத்தல்; அது ஒருவர் மற்றொருவர்போல வேடங் கொள்ளும் பொருநரது தொழில். பொருநர்=கூத்தர்"[110] என்று விளக்குகின்றார். இதற்கு என்ன ஆதாரம் என்பது தெரியவில்லை.

இக்கருத்தை வைத்தே கே.கே.பிள்ளை, பொருநர் என்பார் கூர்த்த அறிவுத் திறன்மிக்க அறிஞர் எனவும் ஆடுவதற்கென்றே தங்களை அர்ப்பணித்துக்கொண்ட மக்கள் எனவும் குறிப்பிடுகின்றார்.[111] எஸ்.வையாபுரிப்பிள்ளை தம் ***இலக்கியச் சிந்தனைகள்*** என்னும் நூலில், பொருநரைக் கூத்தர் என்றே குறிப்பிடுகின்றார்.[112] தெ.பொ.மீனாட்சிசுந்தரனார், "பொருநராவார் நாடகத்தில் வேடம் பூண்டு ஆடுபவர் போல, வேறொருவர் போலக் கோலம் பூண்டு வருபவராம்"[113] என்று கூறுகின்றார். மு.வரதராசனார், "நாடகங்கள் ஆடலும் பாடலும் கலந்தவை ஆகையால், பாடல் கலையில் வல்ல பாணர்களும், ஆடல் கலையில் வல்ல விறலியர், கூத்தர், பொருநர் ஆகியோரும் நாடகக்கலை வளர்ச்சிக்கு உதவினார்கள்"[114] என்று பொருநரை நாடகக் கலைஞர் என்பர்.

பொருநரை முழுமையாக ஆராய்ந்த நாடக ஆய்வாளர் சிலர் கூத்துக் கலைக்கும் பொருநருக்கும் தொடர்பில்லை என்பதைத் தெளிவுறுத்தியுள்ள ஆய்வு முடிபையும் பார்க்கிறோம்.

---

108. நச். (உரை ஆ.), பத்துப்பாட்டு மூலமும் உரையும், 1985, ப.107.
109. சங்கரநமச்சிவாயர் (உரை ஆ), நன்னூல், 1935, நூற்.208.
110. ஆறுமுகநாவலர், நன்னூல் காண்டிகை உரை, 1968, ப.195.
111. K.K.Pillai, A Social History of the Tamils, Part-I, 1969, Pp.445-446.
112. எஸ்.வையாபுரிப்பிள்ளை, இலக்கியச் சிந்தனைகள், 1956, ப.153.
113. தெ.பொ.மீனாட்சிசுந்தரம், பத்துப்பாட்டு ஆய்வு, 1981, ப.5.
114. மு.வரதராசன், தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, 2003, ப.262.

'பழந்தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் நாடகங்கள்' என்னும் தலைப்பில் ஆய்வு செய்துள்ள இலங்கை அறிஞர் கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி, **பொருநரின் கலைச் செயல்பாடுகளை முறையாக ஆராய்ந்தால், அவர்களை நாடகக் கலைஞர்களாகக் கருதுவதற்கு இடமே இல்லை** என்று அழுத்தமாக மறுக்கின்றார்.[115]

கலைஞர் என்ற பொருளில் பொருநரைக் குறித்துவந்த அனைத்து இடங்களையும் ஒருங்கு தொகுத்து ஆராய்ந்து, எவ்விடத்திலும் "பொருநர் ஆடியதாகவோ, பிறர் போல் வேடம் பூண்டு நடித்த தாகவோ எந்தக் குறிப்பும் இல்லை"[116] என்று முடிவுகூறும் முனைவர் பட்ட ஆய்வேடும் இங்குச் சுட்டத்தக்கது.

சங்கப் பாடல்களில் அரசர் 'பொருநன்' என்று சுட்டப்படுவதற்கு உரையாசிரியர், **பொருநனென்றது தான் பிறர்க்கு உவமிக்கப்படு வானென்னும் பொருட்டு** (நச். உரை, மதுரைக்.42) என்று விளக்கம் தருவர். இதற்கு இரண்டு இடங்களை மேற்கோளாகக் காட்டுவர்.

பிறர்க்குநீ வாயின் அல்லது, நினக்குப்
பிறர்உவமம் ஆகா ஒருபெரு வேந்தே! (பதிற்.73)

பிறர்க்குஉவமம் தானல்லது
தனக்குவமம் பிறரில்லென (புறம்.377)

இவை இரண்டும் வள்ளலைப் போற்றிய புகழ்மொழிகளாகும். இவற்றைப் பொருநர் என்ற கலைஞர்க்குப் பிறழக் கொண்டு, பொருநுதல்=ஒத்தல்; அது, ஒருவர் மற்றொருவர்போல வேடங் கொள்ளும் பொருநரது தொழில் என்றும் இதுபோல் பிறவாறும் விளக்கம் கொடுத்தனர். அதற்குச் சங்கப் பாடல்களில் யாண்டும் சான்று இல்லை; இல்லவே இல்லை!

பொருநராற்றுப்படை கூறும் 'கோடியர் தலைவன்' யார்?

பொருநராற்றுப்படையை ஆராய்ந்த காசிவத்தம்பி தெளிவான ஒரு முடிவினைத் தருகிறார்.

பாடல் பற்றிய பயனுடை யெழால்
கோடியர் தலைவ கொண்ட தறிந (பொருந.56-57)

என்று வரும் அடிகளில் கோடியர் தலைவனின் கையில் யாழ் இருப்பது சுட்டப்பட்டுள்ளது. இந்தப் பொருநன், பாடலும் ஆடலும் வல்ல ஒரு கலைக்குழுவினர் புடைசூழ வருகின்றான். இதே பொருநராற்றுப்படை 69-75 அடிகளில் சுட்டப்படும் **கண்ணகன் தடாரிப்** பறையை இசைத்து ஆற்றுப்படுத்தும் பொருநனிடமிருந்து இவன் வேறானவன். பொருநர் தடாரிப் பறையை இசைப்பதுதான் அவர்களின் தலையாய செயல்பாடு.

---

115. *"The foregoing discussion on the performance of the porunar indicates that they cannot be taken as dramatists."* - Karthigesu Sivathamby, Drama in Ancient Tamil Society, 1981, P. 219.

116. வெ.மு.ஷாஜகான் கனி, விடுதலைக்குப்பின் தமிழ் மேடைநாடகங்கள், முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், 1998, ப.53.

ஆனால், இவன் கையில் யாழ் இருப்பதாக வரும் செய்தியே இக்கலைஞன் பொருநனினும் வேறானவன் என்பதனைக் காட்டும். இவன் வேறானவனாதலால் இவனைக் ***கோடியர் தலைவ*** (கூத்தர் குழுவிற்குத் தலைவ) என விளித்தனர் என்று விரிவான விளக்கம் கூறுகின்றார் கா.சிவத்தம்பி.[117] இது ஏற்புடைய விளக்கம் எனலாம்.

பொருநரின் கலைச்செயல்பாடு பாடலா, ஆடலா, இரண்டுமா?

பொருநர் குறித்த அனைத்துப் பழஞ்சான்றுகளையும் தொகுத்து ஆராயும்போது அவர்கள் ஆடியதாக ஒரு குறிப்பும் வந்திலது.

> ***அகன்கண் தடாரிப் பாடுகேட் டருளி*** (புறம்.385.)

பொருநருள் கிணைமகள் என்னும் பெண்பாற் கலைஞரும் பாடியதாகவே செய்தி உள்ளது.

> ***கிணைமகட் கெளிதாற் பாடினள் வரினே*** (புறம்.111.)

பொருநர் ஆடியதாக, கோலம் புனைந்ததாக, நாடகம் நடித்ததாக யாண்டும் சான்றில்லை. ஆயினும் புறநானூறு 393ஆம் பாடலைக் காணும்போது பொருநர் ஆடினரோ என்ற ஐயம் தோன்றும். அவ்வகையில் செய்யுள் அமைப்பு அமைந்துள்ளது.

> ***மதிபுரை மாக்கிணை தெளிர்ப்ப வொற்றி***
> ***ஆடுமகள் ஒல்கல் ஒப்ப ஆடிக்***
> ***கோடை யாயினும் கோடி ... ...***
> ***காவிரி புரக்கும் நன்னாட்டுப் பொருந*** (புறம்.393.)

என வரும் அடிகளில் வரும் 'ஆடுமகள் ஒல்கல் ஒப்ப ஆடி' என வரும் இடத்தில் பொருநர் ஆடினார்களோ என்ற ஐயம் துளிர்க்கலாம். இந்த அடிக்கு உரையெழுதும் புறநானூற்றுப் பழைய உரைகாரர், " 'ஆடுமகள் ஆடி ஒல்கல் ஒப்ப' என இதனை மாற்றி இயைத்துப் பொருள்கொள்க"[118] என்று உரையெழுதுவார். இங்கு 'ஆடி' என்ற வினை பொருநனின் செயலன்று; ஆடுமகள் செயலாகும் என்பதால், பொருநர் கூத்தாடும் மரபு அற்றவரே என்பது தெளிவு.

பொருநர் நாடகத்தோடு தொடர்பற்றவரே

பொருநரை ஆராய்ந்ததன்வழி, பொருநர்கள் விடியல் காலையில் எழுந்து மருத நிலச் செல்வந்தர் வீட்டு வாசல்களில் நின்று கிணை, தடாரி என்னும் இருவகையுள் ஏதேனும் ஓர் இசைக் கருவியை இசைத்து வாழ்த்திப் பாடுபவர்களாகவே உள்ளனர்; எந்தவோர் இடத்திலும் ஆடல், நாடகம்,

---

117. Karthigesu Sivathamby, Drama in Ancient Tamil Society, 1981, P.222.

118. பழையவுரைகாரரின் அரும்பதவுரை, ஔவை சு.துரைசாமி (உரை ஆ.), புறநானூறு மூலமும் உரையும், இரண்டாம் பகுதி, 1968, ப. 437.

நடிப்பு, பிறர்போலக் கோலம் புனைவது என்ற கருத்திற்குப் பொருந்துபவர்களாக இல்லை என்பது தெளிவாகும்.

பொருநரின் எச்சம் – சாமக்கோடாங்கி என்ற குடுகுடுப்பைக்காரர்!

இன்று, சுடுகாட்டில் சாமத்தில் அருள்வாங்கி, விடியல் கருக்கலில் வீட்டு முன்வந்து குடுகுடுப்பை அடித்து நல்வாக்குச் சொல்லும் சாமக் கோடாங்கி, தொன்மைப் பொருநரின் எச்சம் எனலாம். தொன்மைப் பொருநரின் தடாரிக்கும் சாமக் கோடாங்கியின் குடுகுடுப்பை என்ற உடுக்கைக்கும் ஒப்புமை உண்டு.

கிணை என்பது பெரிய அளவில் உள்ள ஒருமுகப் பறை. தடாரி என்பது சிறிய அளவினதான இருமுகப் பறை. இது உடுக்குப் போன்ற அமைப்பினைக் கொண்டது.

பொருநராற்றுப்படையில் வரும் தடாரியை நச்சினார்க்கினியர், 'கண்ணகன்ற உடுக்கை'[119] என்பார். உடுக்கை என்பது உரல் போல நடுவே சிறுத்து இருபுறமும் விரிந்த இருமுகத் தோல்கருவி. சாமக் கோடாங்கியாக வரும் கோணங்கி, சிறிய கையடக்கமான உடுக்கையை வைத்து இசைக்கும் 'குடுகுடுப்பை'க் கருவி, பழைய தடாரியின் எச்சம் எனலாம்.

விடியலுக்குமுந்திய இருட்டில் இன்று வந்து நல்வாக்குக் கூறிப் பாடும் சாமக்கோடாங்கி போலவே முன்னும் பொருநர் பொழுது புலராத கருக்கலில் வீட்டு வாசலில் நின்று பாடினர்.

ஒண்பொறிச் சேவல் எடுப்ப ஏற்றெழுந்து
தண்பனி உறைக்கும் புலரா ஞாங்கர்
நுண்கோல் சிறுகிணை சிலம்ப வொற்றி
நெடுங்கடை நின்று பகடுபல வாழ்த்தித்
***தன்புகழ் ஏத்தினென் ஆக** ...* (புறம்.383)

கைக்கச டிருந்தவென் கண்ணகன் தடாரி
இருசீர்ப் பாணிக் கேற்ப விரிகதிர்
வெள்ளி முளைத்த நள்ளிருள் விடியல்
ஒன்றியான் பெட்டா அளவையின்... (பொருந.70-73)

கிணைநிலைப் பொருநர் வைகறைப் பாணியும் (சிலப்.13: 148)

விடிவெள்ளி முளைத்த வைகறையில் பாடிய பொருநருள் ஒருசாரார் கிணை வைத்துப் பாடினர்; இன்னொரு சாரார் தடாரி வைத்துப் பாடினர். தடாரி இருசீர்ப்பாணி கொண்டது.

'இருசீர்ப்பாணி' என்னும் இரட்டைத் தாளம் உடுக்கு ஒலியோடு ஒப்புமை உடையது. கிராமத்துப் பேய்விரட்டும் கோடாங்கி மற்றும் குடுகுடுப்பைக்காரரின் உடுக்கை ஒலியைக் கேட்டுப் பழகியவர்களுக்கு அதன் இரட்டைத் தாளமான பாணி புரியும்.

---

119. நச். (உரை ஆ.), பத்துப்பாட்டு மூலமும் உரையும், 1986, ப.108.

சேவல் கூவுவதற்கு முன்னரே எழுந்து, பொழுது புலர்வதற்கு முந்திய பனிபெய்யும் இருட்டில், அவரவர் இல்லம் சென்று வாசலில் நின்று, 'புகர்முக முகவை பொலிக' எனப் பொருநர் வாழ்த்துவது, 'நல்லகாலம் பொறக்குது! நல்லகாலம் பொறக்குது!' என விடிவதற்கு முந்திய கருக்கலில் வந்து நல்வாக்குச் சொல்லும் சாமக்கோடாங்கியை ஒத்திருப்பதைக் காணலாம்.

7. விறலியர் / நாடக மகளிர் / பாண்மகள்

பாணரைப் போலவே சங்கப் பாடல்களில் நிறைய இடங்களில் பேசப்படும் இரவலர்க் கலைஞராக விறலியரைப் பார்க்கிறோம். பத்துப்பாட்டில் பொருநராற்றுப்படை, சிறுபாணாற்றுப்படை, பெரும்பாணாற்றுப்படை, மலைபடுகடாம், மதுரைக்காஞ்சி ஆகிய ஐந்து நெடும்பாடல்களிலும் எட்டுத்தொகையின் எட்டு நூல்களிலும் விறலியர் பரவலாகப் பேசப்பட்டுள்ளனர்.

விறலி 'பாண்மகள்' எனவும் சுட்டப்பட்டாள்.

செல்லா மோதில் பாண்மகள் (பதிற்.60)

இவ்வடியில் வரும் 'பாண்மகள்' விறலியைக் குறித்தது. இதனால் பாணர் வீட்டுப் பெண்களே விறலியராக இருந்தனர் எனக் கருதலாம். விறலியர் பாணர் பொறுப்பில் இருந்த மகளிராதலால் பாண்மகள் எனச் சுட்டப்பட்டனர் என்றும் கூறலாம்.

'விறல்' என்ற சொல் வெற்றி, ஆற்றல், திறன் எனப் பொருள்படும்.

குன்றுகெழு நாடன்எம் விழைதரு பெருவிறல் (குறிஞ்சிப்.199)

வெல்போர்ச் சேஎய்ப் பெருவிறல் உள்ளி (மலைபடு.493)

பாடல்சான்ற விறல்வேந்தனும்மே (புறம்.11)

ஆலமர்ச் செல்வன் அணிசால் பெருவிறல் (கலித்.81)

'விறல்' என்றது வெற்றி, ஆற்றல் என்ற பொருளில் வந்ததற்கு இவை சான்றுகள். விறல்பட ஆடுபவள் விறலி எனப்பட்டாள்.

விறலியர் ஆடுவதில் வல்லவர். இரவிலேயே பெரிதும் ஆடல் நிகழ்ந்தது. நாடக ஒளியாக அவர்கள் பயன்படுத்திய விளக்கு, பாண்டில் எனப்பட்டது.

பாண்டில் விளக்குப் பரூஉச்சுடர் அழல
நன்னுதல் விறலியர் ஆடும் (பதிற்.47)

சுடரும் பாண்டில் திருநாறு விளக்கத்து
முழாஇமிழ் துணங்கைக்குத் தழூஉப் புணையாக (பதிற்.52)

விறலியர் தோகை விரித்தாடும் மயில் போல ஆடுவர் என்பர்.

கழைவளர் அடுக்கத்து இயலி ஆடுமயில்
விழவுக்கள விறலியில் தோன்றும் நாடன் (அகம்.82)

கலவ மஞ்ஞையிற் காண்வர இயலி (புறம்.133)

கணங்கொள் தோகையிற் கதுப்பிகுத்து அசைஇ
விலங்குமலைத்து அமர்ந்த சேயரி நாட்டத்து
இலங்குவளை விறலியர் நிற்புறஞ் சுற்ற (மலைபடு.44-46)

செவ்வரி ஒடிய பெரிய தங்களின் கண்களைக் காட்டி விறலியர் கூத்தரின் புறத்தே சுற்றிச் சுற்றி ஆடுவர் என்ற செய்தியும் இங்கே வந்துள்ளது. **கண்ணுளர்** பெயர்க்காரணம் பற்றி ஆராயுமிடத்தில் ஆட்டக்கலையில் கண் ஒரு பொருட்டாகக் கருதப்படவில்லை என்று கூறினோம். ஆயின், விறலியரின் ஆட்டத்தில் கண்ணின் பாவம் நுட்பமாகக் கருதப்பட்ட உண்மை தெரிகிறது.ஆடும்போது விறலியர் கண்களில் பாவம் தோன்ற ஆடினர். விறலியர்க்குக் கண்களில் சினம் தோன்றத் துனித்துப் பார்க்கவும் தெரியும்; மடமான் போன்ற பாவம் காட்டவும் தெரியும்.

ஒண்ணுதல் மகளிர் துனித்த கண்ணினும் (பதிற்.57)

மடமான் நோக்கின் வாணுதல் விறலியர் (சிறுபாண்.31)

விறலியர் முகங்களில் எப்போதும் இனிய புன்னகை தவழும்.

இன்னகை விறலியொடு (புறம்.70)

விறல்பட ஆடுவதோடு விறலியர், குறிஞ்சி முதலான பலவகைப் பண்களில் இனிய குரலில் பாடுவதிலும் வல்லவராக விளங்கினர்.

இறும்பூது கஞலிய இன்குரல் விறலியர்
நறுங்கார் அடுக்கத்துக் குறிஞ்சி பாடி (மலைபடு.358-359)

குரல்புணர் இன்னிசைத் தழிஞ்சி பாடி (பதிற்.57)

இக்காலக் கட்டியங்காரனைப்போல் கண்ணுளர் கலைக்குழுவில் நாடகத்தைத் தொடங்கி வைப்பவரே விறலியர்தான். முதலில் தொன்மரபு வழுவாமல் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடுவதும், பிறகு விருந்திற் பாணி என்னும் புதிய சில பாடல்களைப் பாடுவதும் விறலியர் கடமையாகத் தெரிகிறது.

கடவ தறிந்த இன்குரல் விறலியர்
தொன்றொழுகு மரபில் தம்மியல்பு வழாஅது
அருந்திறல் கடவுள் பழிச்சிய பின்றை
விருந்திற் பாணி கழிப்பி (மலைபடு.536-539)

விறலியர் பாடலுக்குப் பின்புலமாகப் பாணர்கள் தங்கள் யாழை இசைத்துப் பாலைப்பண் பண்ணித் துணை நின்றனர்.

செல்லா மோதில் சில்வளை விறலி
பாணர் கையது பணிதொடை நரம்பின்
விரல்கவர் பேரியாழ் பாலை பண்ணிக்
குரல் புணரின்னிசைத் தழிஞ்சி பாடி (பதிற்.57)

விறலியர் ஆடுதல், பாடுதல் மட்டுமன்றி முழவு, யாழ், தூம்பு, எல்லரி, ஆகுளி, பதலை என அனைத்து இசைக் கருவிகளையும் இசைக்க வல்ல

பேராற்றல் படைத்தவர் என்பதனை வன்பரணர் பாடிய புறப்பாட்டால் (புறம்.152) அறியலாம்.

விறலியாற்றுப்படை என வந்துள்ள சில பாடல்களில் (பதிற்.40, 49, 57, 60, 78, 87; புறம்.64, 103, 105, 133) விறலியர் தனித்து இயங்கியது தெரிய வருகிறது. பெரும்பாலும் கூத்தர், பாணர், கண்ணுளர், கோடியர், வயிரியர் என்பாரது குழுவில் இயைந்து விறலியர் செயல்பட்ட செய்திகளே மிகுதி.

விறலியர் சுரம் வழியாகத் தனித்து நடந்து போகும்போது தம் தோளில் ஒருபக்கம் பதலையும் மறுபக்கம் சிறுமுழாவும் தொங்குமாறு காவடி சுமப்பவரைப் போலத் தூக்கிச் செல்வர். மண்டை என்னும் இரவலர் ஏனமும் வைத்திருப்பர்.

ஒருதலைப் பதலை தூங்க வொருதலைத்
தூம்பகச் சிறுமுழாத் தூங்கத் தூக்கிக்
கவிழ்ந்த மண்டை மலர்க்குநர் யார்எனச்
சுரன்முதல் இருந்த சில்வளை விறலி (புறம்.103)

ஒரு குழுவினராகக் காட்டு வழியில் செல்லும்போது, விறலியர் குறியறிந்து நோக்கித் தீங்கு வராதபடி தெய்வத்தைத் தொழுது வழிநடத்திச் செல்வதில் வல்லவர்.

குறிக்கொண்டு மரங் கொட்டி நோக்கிச்
செறிதொடி விறலியர் கைதொழூஉப் பழிச்ச (மலைபடு.200-201)

கதை தழுவிய கூத்தான 'நாடகம்' ஆடுதலில் விறலியர் தேர்ந்த கலைஞர்களாக விளங்கினர். (*விறலியரின் வழி வந்தோரே மாதவி முதலான கணிகையர்*). நாடகம் ஆடுவதில் வல்லவராக இருந்த காரணத்தாலேயே விறலியரை 'நாடக மகளிர்' என்றனர்.

நாடக மகளிர் ஆடுகளத்து எடுத்த
விசிவீங்கு இன்னியங் கடுப்பக் கயிறுபிணித்து (பெரும்பாண்.55-56)

இங்கு 'நாடக மகளிர்' என்றவர் விறலியர். 'இன்னியம்' என்றது வார் பிணித்துக் கட்டப்பட்ட நாடக முழவு.

பாணரோடு சேர்ந்து விறலியர் நிகழ்த்திய நாடகத்தில், முழவு என்னும் தோல் கருவியோடு யாழ் என்னும் நரம்புக் கருவியும் நாடகத்திற்குத் தேவையாக இருந்தது.

மண்ணமை முழவின் பண்ணமை சீறியாழ்
ஒண்ணுதல் விறலியர் பாணி தூங்க (பொருந.109-110)

நாடகமாடும் விறலியர் எவ்வாறு கோலப்புனைவு செய்தனர் என்பதனைச் சிறுபாணாற்றுப்படையால் அறிய முடிகிறது. கூந்தலை வாழைப்பூவினது வடிவத்தில் அலங்காரம் செய்தனர். அதில் அன்றலர்ந்த வேங்கைப்பூவைச் சூடினர். இளநீர் போன்ற மார்பகங்களில் மார்புக்கச்சு அணிந்தனர். இவ்வாறு பலவகையில் தங்களை எழில்பெறப் புனைவு செய்ததை,

.... வாழைப்
பூவெனப் பொலிந்த ஓதி, யோதி
நளிச்சுனை வேங்கை நாண்மலர் நச்சிக்
களிச்சுரும்பு அரற்றுஞ் சுணங்கிற் சுணங்குபிதிர்ந்து
யாணர்க் கோங்கின் அவிர்முகை எள்ளிப்
பூணகத் தொடுங்கிய வெம்முலை (சிறுபாண்.21-26)

விறலியர் தேர்ந்தெடுத்த வளையல்களை மறக்காமல் அணிந்தனர்.

இலங்குவளை விறலியர் (மலைபடு.46)

செறிதொடி விறலியர் (மலைபடு.201)

வளையல்களோடே வருணிக்கப்படும் விறலி, 'சில்வளை விறலி' என்று சித்திரிக்கப்படுவது பல பாடல்களில் வந்துள்ளது.

சில்வளை விறலி (பதிற்.40, 57, 78; புறம்.103)

விறலியர் தங்கள் அடிகளில் சிலம்பு போன்ற அணிகலன்களை அணிந்து நாடகம் ஆடினர்.

வயங்கிழை யுலறிய அடியின் (சிறுபாண்.17)

விறலியர் தம் கவர்ச்சியான அழகாலும் ஆடும் கலைத்திறனாலும் அரசரைக் கவர்ந்தனர். பொன்னாலும் முத்தாலுமான நகைகளை விறலியர்க்கும் அவர்களை அழைத்து வந்ததால் பாணர்களுக்கும் வள்ளல்கள் வாரி வழங்கினர்.

புனையிருங் கதுப்பகம் பொலியப் பொன்னின்
தொடையமை மாலை விறலியர் மலைய (பெரும்பாண்.55-56)

தலைவன் தாமரை மலைய, விறலியர்
சீர்கெழு சிறப்பின் விளங்கிழை அணிய (மலைபடு.569-570)

செல்லா யோதில் சில்வளை விறலி

மலர்ந்த வேங்கையின் வயங்கிழை அணிந்து
மெல்லியல் மகளிர் எழில்நலம் சிறப்பப்
பாணர் பைம்பூ மலைய... (பதிற்.40)

மின்னிழை விறலியர் நின்மறம் பாட (பதிற்.54.)

விறலியர் வறுங்கைக் குறுந்தொடி செறிப்பப்
பாணர் உவப்பக் களிறுபல தரீஇ (மதுரைக்.218-219)

சேயிழை பெறுகுவை வாணுதல் விறலி (புறம்.105)

பாணன் சூடிய பசும்பொன் தாமரை
மாணிழை விறலி மாலையொடு விளங்க (புறம்.141)

ஒளிதிகழ் முத்தம் விறலியர்க்கு ஈத்து (புறம்.170)

விறலியரைத் தம்மோடு அழைத்துச் சென்ற காரணத்தாலேயே பாணர்களுக்கும் யானை முதலிய பரிசுகள் கிடைத்தன.

பாடு விறலியர் பல்பிடி பெறுக (பதிற்.43)

விறலியர் வறுங்கைக் குறுந்தொடி செறிப்பப்
பாணர் உவப்பக் களிறுபல தரீஇ (மதுரைக்.218-219)

பாணர்போல் வேடமிட்டு விறலியர் பின்வர ஆடியும் பாடியும் சென்றால், அரசர் நாடும் குன்றும் ஒருங்கே ஈவர் என்பர் புலவர்.

சுகிர்புரி நரம்பின் சீறியாழ் பண்ணி
விரையொலி கூந்தல்நும் விறலியர் பின்வர
ஆடினிர் பாடினிர் செலினே
நாடுங் குன்றும் ஒருங்கீ யும்மே (புறம்.109)

சோழன் நலங்கிள்ளி சேரநாட்டையும் பாண்டிய நாட்டையும் தன் ஆளுகைக்குள் கொண்டிருந்தான் போலும். வஞ்சி நகரையும் மாடமதுரையும் விறலிக்குப் பரிசிலாகத் தருவான் அச்சோழன் என்று கோவூர்கிழார் பாடுகிறார்.

பூவா வஞ்சியும் தருகுவன் ஒன்றோ
வண்ணம் நீவிய வணங்கிறைப் பணைத்தோள்
ஒண்ணுதல் விறலியர் பூவிலை பெறுகஎன
மாட மதுரையும் தருகுவன் எல்லாம் (புறம்.32)

இதில் 'விறலியர் பூவிலை பெறுக' என வந்திருப்பது பாலியல் உறவுத் தொடர்பான குறிப்புப் பொருள் ஆகும்.

அளியல் தானே பூவிலைப் பெண்டே (புறம்.293)

பூவிலை மடந்தையர் ஏவல் சிலதியர் (சிலப்.5: 51)

என வருவன ஒப்புநோக்கத்தக்கவை. மேற்சுட்டிய சிலப்பதிகார அடிக்கு அரும்பதத்தார், 'பூவிலை மடந்தையர்-பரிசங்கொள்வார்' என்பர். பரிசங்கொள்ளுதல் பாலியல் உறவுக்கு விலைபோதலாம்.

முல்லை சான்ற கற்பின் மெல்லியள்
மடமா நோக்கின் வாணுதல் விறலியர் (சிறுபாண்.30-31)

என்று கற்பில் சான்றவராகப் பாராட்டப் பெற்ற விறலியரே,

விழவுக்களம் பொலிய வந்து நின்றோளே (நற்.170)

எனப் பரத்தமைப் பொருளாயினர். ஆடவரைக் கவரும் நோக்கில் விறலியர் தம் பின்னழகை அசைத்து ஆடி நடப்பர் இதனால்,

அசைநடை விறலியர் (பதிற்.51)

என விறலியர் வருணிக்கப்பட்டனர். ஐங்குறுநூற்றில் பரத்தை,

அசைநடைப் பாண்மகள் (ஐங்.49)

எனச் சுட்டப்படுவதுடன் இதனை ஒப்பிட்டால், விறலியரே பரத்தையரான உண்மை புலனாகும்.

மகளிரின் கொப்பூழ், தொடை இவற்றைச் சங்கப் புலவர்கள் குலமகளிர்க்கு வருணித்ததில்லை. பொருநராற்றுப்படையிலும் (பொருநர்.37, 40) சிறுபாணாற்றுப்படையிலும் (சிறுபாண்.19-20) இத்தகைய வருணனை பாடினி, விறலியர்க்கு உண்டு. இதே மரபையே இளங்கோவடிகளும் மாதவிக்குப் பின்பற்றினார்.

குறங்கு செறிதிரள் குறங்கினிற் செறித்து (சிலப்.6:86)

என்பதால் அறியலாம்.

8. பாடினி / பாட்டியர் / பாடுமகள் / பாடுநர்

இனிமையாகப் பாடும் பெண்பாலர் 'பாடினி' எனப்பட்டனர். மதுரைக்காஞ்சியில் 'பாட்டியர்' என்றொரு சொல் வந்துள்ளது.

பாணர் வருக பாட்டியர் வருக (மதுரைக்.749)

'பாட்டியர்' என்பாரை நச்சினார்க்கினியர், 'பாணிச்சி' என்பர்.

ஆடுநடை அண்ணனிற் பாடுமகள் காணியர் (பதிற்.44)

'பாடுமகள்' என்பாளைப் 'பாடினி' என்றே கருதலாம்.

பாடுநர்க் கீத்த பல்புக ழன்னே (புறம்.221)

இதில் 'பாடுநர்' பாடினியையும் குறிக்கும் எனலாம். இதனால், பாடுகின்ற பெண்பாலர் பாடினி, பாட்டியர், பாடுமகள், பாடுநர் எனப் பலவாறு அழைக்கப்பட்டனர் எனத் தெரிகிறது.

விறலியர் என்பார், பாடினி என்பாரிலிருந்து வேறுபட்டவர். பதிற்றுப்பத்தில் விறலியாற்றுப்படைத் துறையில் வந்த ஒரு செய்யுளில் விறலி என்பதற்குப் பதிலாகப் 'பாடினி' என்ற சொல் வந்திருப்பது ஆராயத்தக்கது.

சென்மோ பாடினி நன்கலம் பெறுகுவை (பதிற்.87)

இதனை வைத்து லெ.ப.கரு.இராமநாதன் செட்டியார் விறலியைக் குறிக்கும் மற்றொரு பெயர் பாடினி என்று கூறுவர்.[120] இப்பாடல் அடிக்குறிப்பில் **துறை-விறலியாற்றுப்படை** என்றதே பிழையாக இருக்கலாம் அல்லவா? விறலியும் பாடினியும் வேறு வேறானவர். இருவரும் ஒருவர் எனில், தொல்காப்பியக் கற்பியல் நூற்பாவில் (கற்.52) பாடினி, விறலியர் என்று இருவரையும் தனித்தனியே தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்டிருக்கமாட்டார்.

விசித்து வார் பிணித்துக் கட்டிய முழவின் பின்னணியில், பாடினி ஆற்றுப்பாலை என்னும் வஞ்சிப்பண் பாடினாள்.

---

120. லெ.ப.கரு. இராமநாதன் செட்டியார், நோக்கு (1969), ப.28.

விசிபிணிக் கொண்ட மண்கனை முழவிற்
பாடினி பாடும் வஞ்சிக்கு
நாடல் சான்ற மைந்தினோய் நினக்கே (புறம்.15)

வேந்தர் அரண்கடந்து புறம்பெற்ற வெற்றியைப் பாடினி புகழ்ந்து மறம்பாடுவாள். இதனை ஒரு புறப்பாடல் கூறுகிறது.

புறம்பெற்ற வயவேந்தன்
மறம்பாடிய பாடினியும்மே (புறம்.11)

பாடினியின் சாயல், மயில் போல் அழகுடையதாக இருக்கும்.

பெடைமயி லுருவிற் பெருந்தகு பாடினி
பாடின பாணிக் கேற்ப நாடொறுங்
களிறு வழங்கதர்க் கானத் தல்கி (பொருந.47-49)

விறலியைப் போலவே பாடினியும் தன்னைப் புனைவு செய்வாள் என்பதைப் பொருநராற்றுப்படை கூறுகிறது. அவளது நகங்கள் கிளி வாய் போல் இருந்தன என்பதனால், பாடுவோர் சிவப்புச் சாயத்தைத் தம் நகங்களுக்குப் பூசியிருந்தனர் எனக் கருதலாம். மார்பகங்களில் படர்ந்திருந்த சுணங்கே ஓர் அணியாக இருந்தது. அவர்கள் இடுப்பில் வண்டுகள் வரிசையாக இருந்தன போலத் தோன்றும் மணிகள் கோத்த மணிமேகலையை அணிந்திருந்தனர்.

கிளிவாய் ஒப்பின் ஒளிவிடு வள்ளுகிர்
அணங்கென உருத்த சுணங்கணி யாகத்து
ஈர்க்கிடை போகா ஏரிள வனமுலை
நீர்ப்பெயர்ச் சுழியின் நிறைந்த கொப்பூழ்
உண்டென உணரா உயவும் நடுவின்
வண்டிருப் பன்ன பல்காழ் அல்குல் (பொருந.34-39)

இக்காலத்துப் 'பாப்பிசை' மகளிர் பலவாறு புனைதல் போலவே, அக்காலத்துத் தமிழ்ப் பாடினியும் கோலம் புனைந்தாள். பாடினி தன் கரிய கூந்தலில் தீச்சுடரை ஒத்த பொன்னாலான தாமரைப் பூவைச் சூடினாள். தங்கத்தால் இழைக்கப்பட்ட பொன்னரி மாலையை வெள்ளிய ஒளிதரும் முத்துக்களோடு கோத்துக் கழுத்தில் அணிந்தாள்.

எரியகைந் தன்ன ஏடில் தாமரை
சுரியிரும் பித்தை பொலியச் சூட்டி
நூலின் வலவா நுணங்கரில் மாலை
வாலொளி முத்தமொடு பாடினி அணிய (பொருந.159-162)

விறலியரைப் போலவே பாடினியும் வள்ளல்களிடம் தங்க இழை, தேர், களிறு என வளமான பரிசில்களைப் பெற்றனள்.

சென்மோ பாடினி நன்கலம் பெறுகுவை (பதிற்.87)

இழைபெற்ற பாடினிக்குக்
குரல்புணர்சீர்க் கொளைவல் பாண்மகனும்மே (புறம்.11)

பாடினி மாலை அணிய
வாடாத் தாமரை சூட்டுவன் நினக்கே (புறம்.319)

புரிமாலையர் பாடினிக்குப்
பொலந்தாமரைப் பூம்பாணரொடு (புறம்.361)

வாடா மாலை பாடினி அணியப்
பாணன் சென்னிக் கேணி பூவா
எரிமருள் தாமரைப் பெருமலர் தயங்க (புறம்.364)

பதிற்றுப்பத்தின் இரண்டாம் பத்தின் பாட்டுடைத் தலைவன் இமயவரம்பன் நெடுஞ்சேரலாதன், சிறப்பாகப் பாடினியரின் புரவலன் போலும். அவனைக் குமட்டூர்க் கண்ணனார் இரண்டு பாடல்களில் *பாடினி வேந்தே* என்று அழைப்பது இவ்வாறு எண்ணத் தோன்றுகிறது.

படைஏர் உழவ பாடினி வேந்தே (பதிற்.14)

பசும்பூண் மார்ப பாடினி வேந்தே (பதிற்.17)

பாணர், வயிரியர், புதிய புலவர்கள் இவர்களோடு பாடினிக்கும் தேரும் களிறும் பரிசாக வழங்கிய செய்தியை அறிகிறோம்.

பாணர் வருக பாட்டியர் வருக
யாணர்ப் புலவரொடு வயிரியர் வருகென
இருங்கிளை புரக்கும் இரவலர்க் கெல்லாம்
கொடுஞ்சி நெடுந்தேர் களிற்றொடும் வீசி (மதுரைக்.749-752)

9. இயவர் / இயவன்

இயவர் என்று சுட்டப்படும் ஓர் இரவலர் சங்கப் பாடல்களில் வந்துள்ளனர். **இயவர்** என்ற சொல் வழிப்போக்கர், நாடோடிகள் எனவும் **இயவு** என்ற சொல் பாதை, வழி எனவும் பொருள்படும்.

யாஅம் கொன்ற மரம்சுட்ட இயவில் (குறுந்.223)

அருமுனை இயவின் அழிந்த வேலி (நற்.346)

நீர்மருங் கறுத்த நிரம்பா இயவின் (ஐங்.326)

கற்பிறழ் இயவின் (அகம்.207)

இயவிடை வருவோன் இளம்பூதி என்போன் (மணி.13: 16)

என்பன 'இயவு' என்ற சொல், வழி என்ற பொருளில் வந்ததற்குச் சான்றுகள். பெரும்பாலும் அனைத்து இரவலர்க் கலைஞருமே வழிப்போக்கராக நாடோடிகளாக வாழ்ந்தவர்களே ஆவர்.

கோடியர், வயிரியர் என்பார் தத்தம் இசைக்கருவிகளால் பெயர் பெற்றதைப் போல, இயவர் என்ற பெயரும் **இயம்** என்னும் இசைக்கருவியால் வந்த பெயர் எனக் கருதுவதே ஏற்புடையதாகத் தோன்றுகிறது. இயம் என்பது அனைத்து வாத்தியங்களுக்குமான ஒரு பொதுச் சொல். பலவகை வாத்தியங்களைப் *பல்லியம்* என்றனர். இனிய ஓசை தரும் வாத்தியத்தை **இன்னியம்** என்றனர்.

செயலாற்றுக் கவலைப் பல்லியம் கறங்க (குறுந்.263)

மத்து உரறியமனை இன்னியம் இமிழா (பதிற்.26)

'இயம்' என்று தனித்தும் ஓர் இசைக்கருவி சுட்டப்பட்டதுண்டு.

தொழாநிர் கழியின் அல்லது வறிது
நும்இயம் தொடுதல் ஓம்புமின் ... ... (மலைபடு.231-232)

கயங்குடைந் தன்ன இயம்தொட்டு இமிழிசை
மகிழ்ந்தோர் ஆடும் கலிகொள் சும்மை (மதுரைக்.363-364)

கடியிடி உருமின் இயம் கறங்க (கலித்.105: 24)

என்பன இதற்குச் சான்று. கயங்குடைந்தன்ன, கடி இடி உருமின் என்னும் உவமைகளைக் காண, இயம் என்ற இசைக்கருவி கடிய இடியோசை போன்ற ஒலி தரும் முரசு, மத்தளம் போன்ற வாத்தியம் எனக் கருதலாம்.

இயவர், இயவன் என்பார் சங்கப் பாடல்களில் பத்து இடங்களில் சுட்டப்பட்டுள்ளனர். அவ்விடங்களை ஒருசேரத் தொகுத்துக் கண்டால் அவர்களின் இயம் (வாத்தியம்) மற்றும் கலைச் செயல் பாடுகள் பற்றி ஒரு தெளிவு கிடைக்கலாம்.

இயவரின் இசைக் கருவி 'இயம்' என்று சுட்டப்பட்டது. காடு பற்றி எரியும்போது நெருப்பில் வெடிக்கும் மூங்கில் கணுக்கள் சிதறும் ஓசைக்கு இயம் என்ற வாத்தியத்தின் இசை உவமையாகக் கூறப்பட்டுள்ளதை மதுரைக்காஞ்சியில் பார்க்கிறோம்.

இருவெதிர்ப் பைந்தூறு கூர்எரி நைப்ப
நிழத்த யானை மேய்புலம் படரக்
கலித்த இயவர் இயந்தொட் டன்ன
கண்விடு புடையூஉத் தட்டை கவினழிந்து (மதுரைக்.302-305)

இயம் என்ற இசைக்கருவியில் கிணை, முழவு, தண்ணுமைகளுக்கு இருப்பது போலத் தோல் பரப்பில் 'கண்' உண்டு. அதன்மேல் இயவர் ஒரு குறுந்தடி (கடிப்பு) கொண்டு தட்டி இசை எழுப்பி ஆடுவர். அப்படி ஆடும்போது (துணங்கைக் கூத்தில் தோள் உயர்த்தி ஆடுதலைப் போல்) தொடி அணிந்த தமது தோள் உயர்த்தி ஓச்சி ஆடுவது இயவரின் கூத்து வழக்கம். இவர்கள், கடம்பறுத்துச் செய்த பெரிய முரசின்முன் அதன் வெற்றியைப் புகழ்ந்து பாடி ஆடிப் பெயர்ந்து வந்து, அரசர்க்கு நன்மை உண்டாகுமாறு அம்முரசுக்கு அரும்பலிக் கடன் செய்வர். இயவர் அச்சடங்கின் முடிவாகத் தம் தொடித்தோள் உயர்த்திக் குறுந்தடி கொண்டு வெற்றி முரசின் கண்ணில் ஓங்கி அறைவர். இதனை,

கடம்பறுத்து இயற்றிய வலம்படு வியன்பணை
ஆடுநர் பெயர்ந்துவந்து அரும்பலி தூஉய்
கடிப்புக்கண் உறூஉம் தொடித்தோள் இயவர் (பதிற்.17)

என்னும் பதிற்றுப்பத்துப் பாடலால் அறியலாம்.

இயவர் கையில் வைத்துள்ள 'கடிப்பு' என்னும் குறுந்தடி குறித்து இன்னொரு பதிற்றுப்பத்துப் பாடலாலும் அறிகிறோம். அப்பாடல் இன்னும் தெளிவான ஒரு செய்தியைத் தருகிறது. இயம் என்பது பெரிய மண்ணுறு முரசம் ஆகும். இயம் என்ற முரசினை அறைந்து ஆடிச் சடங்கு செய்வோர் இயவர் எனப்பட்டனர். சிவப்பான தினையரிசியைக் குருதியோடு தூவி அரும்பலி செய்தும் முரசினைத் தம் வலக்கையில் பிடித்த கடிப்பினால் தட்டியும் தொடி அணிந்த தம் தோள்களை ஓச்சியும் ஆடி, இயவர் போர்ச் சடங்கு செய்கின்றனர்.

கொள்ளை வல்சிக் கவர்கால் கூளியர்
கல்லுடை நெடுநெறி போழ்ந்து சுரன்அறுப்ப,
ஒண்பொறிக் கழற்கால் மாறா வயவர்
திண்பிணி எஃகம் புலிஉறை கழிப்ப
செங்கள விருப்பொடு கூலம் முற்றிய
உருவச் செந்தினை குருதியொடு தூஉய்
மண்ணுறு முரசம் கண்பெயர்த்து இயவர்
கடிப்புடை வலத்தர் தொடித்தோள் ஓச்ச (பதிற்.19)

இப்பாடல் இயவரைப் பற்றிய கூடுதல் செய்தியைத் தருகிறது. இப்பாடலில் இயவரோடு இன்னொரு வகைச் சடங்காளியரான ***கவர்கால் கூளியர்*** என்பார் வந்துள்ளனர். ***கவர்கால்*** என்பது கவட்டைக் கால். அதாவது, அகன்று பரவி நடக்கும் கால்கள். முழந்தாள் ஒட்டாமல் பெரிதும் விலகி வளைந்திருக்க அசைந்து அசைந்து விகாரமான நடையுடைய குள்ள உருக்கொண்ட ஊன மனிதரை உலகியலில் அருகிக் காணலாம். அவர்களையே இங்குக் கவர்கால் கூளியர் என்றனர். ***கூளியர்*** என்பார் குறள் உருவம் கொண்ட சித்திரக் குள்ளர் ஆவர். ***கொள்ளை வல்சி*** என்றால் எருமையைப் பலியிட்டு வெறிவந்தவராக ஆடி, அதன் குருதியை உண்டு ***மயானக் கொள்ளை*** என்னும் சடங்கினை நடத்தும் மரபினர். அவர்கள் கற்பாறை நிறைந்தும் முட்புதராயும் கிடக்கும் வழியைத் திருத்தியமைத்து அவ்விடத்தில் கொள்ளை என்னும் சடங்கு நிகழ்த்துகின்றனர். கழலைக் கழற்றாத போர்வீரர்கள், அதுகாறும் புலித்தோல் உறைக்குள் வைத்திருந்த தங்கள் வேலை வெளியே எடுத்து அச்சடங்கு நிகழும் களத்தில் வைக்கிறார்கள். பலிப் பொருளாகத் தானியங்கள் மற்றும் விலங்கைப் பலியிட்ட குருதி, குருதியில் தோய்ந்த தினை இவை முன்வைக்கப்படுகின்றன. வெற்றி முரசம் புனித நீராட்டப்பெற்று இருக்க, அதன்முன் இயவர் வருகின்றனர். தம் கடிப்பு என்னும் குறுந்தடி கொண்டு முரசினை அறைந்து தம் தொடித்தோள் ஓச்சி, அரசனைப் புகழ்ந்தும் வாழ்த்தியும் பாடி ஆடிப் போர்க்களக் களவேள்விச் சடங்கினை நிறைவு செய்கின்றனர்.

இயவர் மன்னர்க்கு நன்மை தரும் சடங்காளியாக இருந்தனர். இதனால், ***மன்னர் இயவர்*** எனப்பட்டனர். இது,

புன்புறப் பேடை சேவல் இன்புற
மன்னர் இயவரின் இரங்கும் கானம் (ஐங்.425)

என்பதால் தெரியவருகிறது. இதற்கு உரையெழுதிய ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை, "மாற்றார் படைத் தோற்றத்தினைத் தம் சினமிகுதியால் எடுத்தும் படுத்தும் கோட்டியும் (வளைந்தும்) பலபடப் பிறழ நோக்கி இசைக்கும் இயல்பினராகலின், மன்னர் இயவர் என்றார்" என்பர். அச்சம் தரும் பேஎ மன்றத்தில் இயவர் பிறழ நோக்குவதை ஒரு பதிற்றுப்பத்துப் பாடல் கூறுகிறது. அவர்கள் சினம் மிகுந்த பார்வையுடன் எடுத்தும் படுத்தும் கோட்டியும் பலபடப் பிறழ நோக்குவதால், நடந்த விளைவையும் அப்பாடல் கூறுகிறது. மாற்றார் புறமிட்டு ஓடினர்! சேரன் பெருஞ்சேரல் இரும்பொறையின் படையினர் குதிரை மற்றும் யானைப் படைகளுடன் எதிரிகளை விரட்டிச் சென்றனர். ஆட்டு மந்தைகளைப் போலக் குதிரைகளும், பசு மந்தைகளைப் போல யானைப் படையும் பரவிப் பெருகி வெருட்டும் காட்சியாக அந்தக் குன்று சூழ்ந்த போர்க்களம் திகழ்ந்தது!

பேஎ மன்ற பிறழநோக்கு இயவர்
ஓடுறு கடுமுரண் துமியச் சென்று
வெம்முனை தபுத்த காலைத் தம்நாட்டு
யாடு பரந்தன்ன மாவின்
ஆபரந் தன்ன யானையோன் குன்றே (பதிற்78)

இங்குப் 'பேஎ மன்றம்' என்றது, இயவர் ஆடிச் சடங்கு நிகழ்த்திய பேயாடும் மன்றம். வேந்தர்க்கு இயவர் செய்த சடங்கினால் வெற்றி கைகூடியது என்பது பாடலின் குறிப்புப் பொருள்.

ஓர் அகப்பாடலில் இயவரின் கிணை, உவமையாக வந்துள்ளது. பரத்தைமை ஒழுகி வந்த தலைவன் குறைநேர்ந்து நிற்க, அவன் செயலை அயல் தெருவில் நேரில் கண்டிருந்த தோழி அதனைத் தலைவிக்கு எடுத்துக்கூறி நகையாடி அவளைக் குறைநயப்பதாக மருதத் திணையில் வரும் அகப்பாடல் ஒன்று, இயவர் இயக்கும் விசிபிணித்த கிணைப்பறை போல நடுங்கினான் என்று உவமை காட்டியுரைப்பது ஒரு புதிய செய்தியைத் தருகிறது.

மேற்றுறைக் கொளீஇய கழாலிற் கீழ்த்துறை
உகுவார் அருந்தப் பகுவாய் ஆமை
கம்புள் இயவ னாக விசிபிணித்
தெண்கண் கிணையின் பிறழும் ஊரன்
இடைநெடுந் தெருவில் கதுமெனக் கண்டென்
பொற்றொடி முன்கை பற்றின னாக
அன்னாய் என்றனென் அவன்கைவிட் டனனே (அகம்356)

இப்பாட்டில், தலைவன் பரத்தையின் பொற்றொடி முன்கையைப் பற்ற, அங்கே எதிர்பாராமல் வந்து அதனைப் பார்த்துவிட்ட தோழி, 'அம்மா!' என்று குரல் கொடுக்க, தலைவியும் அங்கே வந்துவிட்டாள் போலும் எனக் கருதிய அவன், ஆடி நடுங்கிப் போனான். உடனே அவன் பற்றியிருந்த பரத்தையின் கையை ஒல்லென விட்டொழித்தான். அவன் நடுங்கிய நடுக்கம்,

இயவன் முழக்க அதிரும் கிணை நடுங்குவது போல் இருந்தது என்றாள் தோழி. தெண்கட் கிணை என்றதால் கிணைப் பறை போன்ற அனைத்து வகைத் தோல்கருவிகளை இசைத்தும் இயவர் ஆடுவர். இயவர் அறியாத இசைக் கருவிகளே இல்லை என்பர்.

இயவரும் அறியாப் பல்லியம் கறங்க (புறம்.336)

என்ற அடி நோக்கத்தக்கது. இயவர் பல்லியம் பலவும் அறிந்தவர். இயவரும் அறியாத புதிய பல்லியம் இங்கே கறங்கிற்று என்பது இதன் பொருள். இயவரும் என்பதில் உள்ள உம்மை சிறப்பும்மை.

இயவர் என்போர் குழலின் ஆம்பல் பண் பாடுவதிலும் வல்லவர் என்ற புதிய செய்தியை நற்றிணைப் பாடல் ஒன்று தருகிறது. உதியன் என்னும் சேரர் உயர்குடியில் தோன்றிய பெருஞ்சோற்று உதியன் சேரலாதன் கொண்கான நாட்டின்மீது போர் தொடுத்த போது, தம் படை மறவர்க்கு மறம் செழித்துச் சிறக்க வேண்டும் என்ற நோக்கில் தம் அரசின் இயவர் குழுவினரை வைத்துப் போர்க்களத்தில், குழலில் ஆம்பலந் தீம்பண்ணை இசைக்கச் செய்து, அதனால் பெருவெற்றியடைந்தான் என்பது வரலாறு. இதனை எயினந்தை மகனார் இளங்கீரனார் என்ற புலவர் தலைவியின் அழுகை ஒலிக்கு உவமை கூறுவாராக இயவரின் ஆம்பலங் குழலை உவமை செய்துள்ளதால் அறிகிறோம்.

உதியன் மண்டிய ஒலிதலை ஞாட்பின்
இம்மென் பெருங்களத்து இயவர் ஊதும்
ஆம்பலங் குழலின் ஏங்கிக்
கலங்கஞர் உறுவோள் புலம்புகொள் நோக்கே (நற்.113)

இதில், 'பெருங்களத்து இயவர்' என்றதால் இயவர்கள் போர்க்களச் சடங்காளியாகப் பாசறையிலும் பொருகளத்திலும் பணிசெய்த கலைக் குடும்பத்தினர் என்பது தெரிகிறது. இவ்வடிகளுக்கு உரையெழுதும் ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை,

> *ஒருகால் உதியன் கொண்கான நாட்டிற்குப் போர் குறித்துச் சென்றபோது அந்நாட்டுப் பகைவர் தமது இசைநலத்தால் படை மறவரை மயக்கி விட்டமையின், மேலும் அவ்வாறு நிகழாமை கருதி இனிய குழலும் யாழும் நல்கும் இன்னிசை கொண்டே மறவருடைய மறத்தீ அவியா வண்ணம் மாற்றம் செய்து போர்செய்து வென்று வான வரம்பனானான்; ஆகலின் அந்நிகழ்ச்சியை நினைந்து, உதியன் மண்டிய ஒலிதலை ஞாட்பில், இம்மென் பெருங்களத்து இயவர் ஊதும் ஆம்பலங் குழல் ஈண்டுக் கூறப்பட்டது. (சேரமன்னர் வரலாறு, பக்.75-76).*[121]

என்று வரலாற்றுரை எழுதுவது நோக்கத்தக்கது. ஆம்பல் என்பது மருதநிலப் பண் ஆகும். ஆம்பலந் தீங்குழல், மருதப்பாணி, காமரம், சுத்த தன்யாசி என்று இப்பண்ணைக் கூறுவர். முரசு போன்ற தோல்

121. ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை, நற்றிணை மூலமும் விளக்கவுரையும், 1966, ப.436.

15

இசைக்கருவிகளை இயக்குவதோடு, இயவர் குழல் போன்ற துளைக் கருவியிலும் இனிமையாக இசை இயற்றும் திறனாளிகள் என்பது பெறப்படும் புதிய செய்தியாகும். ***இயவரும் அறியாப் பல்லியம்*** (புறம்.336) என வந்திருப்பதில், இயவர் அனைத்து வகை இசைக் கருவிகளிலும் அறிவுபெற்றவர் என்ற கருத்திற்கு இப்பாடல் அரண் சேர்க்கிறது. இயவர் தட்டை, தண்ணுமை, தீங்குழல் முதலிய இயங்களையும் வாசிக்க வல்லவர் என்று மேலும் அரண்சேர்ப்பதாக ஒரு பாடல் கிடைத்துள்ளது.

கட்டளை யன்ன மணிநிறத் தும்பி
இட்டிய குயின்ற துறைவயின் செலீஇயர்
தட்டைத் தண்ணுமைப் பின்னர் இயவர்
தீங்குழல் ஆம்பலின் இனிய இமிரும் (ஐங்.215)

இப்பாடலில் தும்பி இமிரும் இசைக்கு ***இயவர்கள்*** தட்டை, தண்ணுமை ஆகிய பின்னணி இசையோடு, குழலில் ஆம்பலந் தீம்பண் இசைக்கும் திறம் உவமையாகச் சொல்லப்பட்டுள்ளது. தட்டை (*மூங்கிலை நெட்டுவசத்தில் ஆறு துண்டுகளாகப் பிளந்து தட்டும் கிளிகடி கருவி*) மற்றும் தண்ணுமை (*மத்தளம், மிருதங்கம்*) முதலிய தோலிசைக் கருவிகளை இயவர் இசைப்பர் என்பது தெரிகிறது. அதோடு ஆம்பலந் தீங்குழல் வாசிப்பதிலும் இயவர் வல்லவராக இருந்தனர் (நற்.113) என்ற செய்தியை இப்பாடலும் அரண் செய்வதைக் காணலாம்.

இயவரின் உருவத் தோற்றம் மற்றும் அவரது பிற இயல்புகளை ஒரு பதிற்றுப்பத்துப் பாட்டால் அறிய முடிகிறது. இயவரின் தலைமுடி கடைகுழன்று சுருண்டிருக்கும். தலையில் எப்போதும் குளிர்ச்சிக்காகக் குவளை மலரைச் செருகியிருப்பர். அன்றலர்ந்த ஆம்பல் மலரால் தொடுத்த தழையாடையை இடுப்பில் உடுத்தித் தோன்றுவர். நெற்றியைச் சுற்றித் தலையில் பலவகைப் பூக்கள் தொடுத்த கண்ணியைக் கட்டியிருப்பர். அவர்கள் கள்ளினை (அரியல்) விரும்பி உண்பார்கள். இனிமையாக இசைக்கருவிகளை வாசிப்பதில் மிக வல்லவர். இத்தனை செய்திகளையும் சுருக்கமாக,

தொடர்ந்த குவளைத் தூநெறி அடைச்சி
அலர்ந்த ஆம்பல் அக மடிவையர்
சுரியல்அம் சென்னிப் பூஞ்செய் கண்ணி
அரியல் ஆர்கையர் இனிதுகூடு இயவர் (பதிற்.27)

இந்நால் வரிகளில் வருணித்துள்ளார் பாலைக் கௌதமனார். சுரம் செல்லும் இயல்பினராதலின், இயவர்கள் தம் உடலை வெப்பத்தால் தாக்குறவு நேராமல் மிகக் கவனமாகப் பேணினர். தலையில் பூச்சூடுதல், கண்ணி கட்டுதல், இடுப்பில் ஆம்பல் மலர்த் தழையாடை உடுத்துதல், கள்ளை விரும்பி உண்ணுதல் முதலியன உடலுக்குக் குளிர்ச்சியூட்டும் செயல்களாகும். ***இனிது கூடு இயவர்*** என்பது அவர்களின் இசைத்திறம் கூறும் செய்தி.

இயவர் பலவகைப் பல்லியங்களும் அறிந்த இசை வல்லார் ஆவர். குழலில் ஆம்பலந் தீம்பண் இசைப்பதில் திறனாளர். போர்க்கள மறவர்க்குத்

தம் இசையால் போர் வெறி ஊட்டி வெற்றிக்குத் துணை நிற்பர். தெண்கிணை, தட்டை, தண்ணுமை முதலிய இசைக் கருவிகளை வாசிப்பதில் திறன்பெற்றவர். அவர்கள் முரசு கொட்டி ஆடுவதே பெருவழக்கு. அம்முரசு கடம்பறுத்துச் செய்யப்படும் அரசரின் வெற்றி முரசம் ஆகும். முரசினை ஆர்த்து ஒலி எழுப்பத் தம் வலக்கையில் பிடித்த குறுந்தடி கொண்டு தட்டுவர். அவ்வாறு தட்டி ஆடும்போது தம் தோள் ஓச்சி உயர்த்தி ஆடுதல் இயவரின் ஆட்ட வழக்கம். தோளில் தொடி அணிந்திருப்பது இயவரின் தனித்த அடையாளம். இவர்கள் போர்க்களப் பாசறைகளில் இருக்கும் கலைஞர்கள் ஆவர். அரசர்க்கு வெற்றி கிட்டுவதற்கு அரும்பலி செய்யும் சடங்காளியாகவும் இருந்தனர். போர்க்களத்தில் கலந்து ஆம்பலந் தீங்குழல் இசைத்து வெறியூட்டிப் போர்க்கள வெற்றிக்கு உறுதுணையாக இருந்தனர். இதனால் இயவர்கள் **மன்னர் இயவர்** என்று அழைக்கப்பட்டனர். இயவர்களுக்குச் சடங்குத் துணைவராகக் கவர்கால் கூளியர் ஒரோவழி அமைவதும் உண்டு. இயவர் சேர நாட்டுக் கலைஞர் எனக் கருதலாம்.

10. நகைவர்

நகைவர் என்ற சொல் கொண்டு இக்கலைஞர் நகைக்கூத்து ஆடுவார் எனக் கருதலாம். நகைவரைப் பற்றி விரிவான செய்தி சங்கப்பாடல்களில் இல்லை. பதிற்றுப்பத்தில் மூன்று பாடல்களில் நகைவர் வந்துள்ளனர். அம்மூன்று இடத்திலும் ஒரு செய்தியே சுருக்கமாகக் கிடைக்கிறது.

> **புறக்கொடை எறியார் நின்மறப்படை கொள்ளுநர்**
>
> **நகைவர்க்கு அரண மாகிப் பகைவர்க்குச்**
> **சூர்நிகழ்ந் தன்றுநின் தானை** (பதிற்.31)
>
> **நகைவர் ஆர நன்கலம் சிதறி** (பதிற்.37)
>
> **நகைவர் ஆர நன்கலம் சிதறி** (பதிற்.43)

நகைவர்க்குப் பாதுகாப்பளித்தவன் சேரன். நகைவர் மகிழுமாறு நல்ல அணிகலன்களைப் பரிசாக வழங்கியவன் என்ற ஒரு செய்தி தவிர வேறு விளக்கம் இல்லை.

புறநானூற்றில் இரு இடங்களில் நகைவர் சுட்டப்பட்டுள்ளனர். நகைவரை 'நட்பினர்' என்று உ.வே.சாமிநாதையர் உரைக்குறிப்புத் தருகின்றார். நகைவர் நண்பர் அல்லர். அவர்கள் கூத்தர், பாணர் போன்ற ஒருவகை இரவலர்க் கலைஞர் ஆவர். நகைவர் அரசவை **விகடகவிஞர்** எனக் கருதவும் இடம் உண்டு.

> **பகைவர் புகழ்ந்த வாண்மை, நகைவர்க்குத்**
> **தாவின்று உதவும் பண்பில் ... ...** (புறம்.373)

சோழன் குராப்பள்ளித் துஞ்சிய கிள்ளிவளவனின் வாள்மை மற்றும் வண்மை இவற்றைப் புகழும் கோவூர்கிழார், அவனது வாள்மையைப்

பகைவரும் புகழ்வர் என்றார். நகைவர் என்னும் கலைஞர்க்குக் குறையாமல் வாரி வழங்கும் வள்ளல் என்றார். இப்பாட்டிலும் நகைவரின் கலைச் செயல்பாடு இன்னது என்ற தெளிவு இல்லை.

சேரமான் வஞ்சன் என்ற வள்ளலைத் திருத்தாமனார் பாடிய ஒரு புறப்பாட்டில், வஞ்சன், நகைவர் அணுகுவதற்கு எளியவன்; ஆனால் பகைவர்க்கு அவன் புலியினம் சூழ்ந்த மலைக்குகை போல அணுகுவதற்கு அரியவன் எனப் புகழ்கின்றார்.

வரிசையின் நிறுத்த வாய்மொழி வஞ்சன்
நகைவர் குறுகின் அல்லது பகைவர்க்குப்
புலியினம் மடிந்த கல்லளை போலத்
துன்னல் போகிய பெரும்பெயர் மூதூர் (புறம்.398)

இப்பாட்டிலும் நகைவர் பற்றிய கலைச்செயல் குறிப்பு இல்லை. நகைவர் அரசவையில் உள்ள கலைஞர் என்பது தெளிவாகும்.

சங்க இலக்கியங்களுள் நகை பற்றி வரும் வேறு சில செய்திகளை இங்கு ஒப்புநோக்கிப் பார்க்கலாம்.

பேடிப்பெண் எனப் புனைந்து ஆடும் கூத்தர் தம் கைகளை மேலாக வளைத்து ஆடும்போது, அவர்கள் அவிநயித்துக் காட்டும் எருமையின் வளைந்த கொம்புகள் போன்ற கைகளைப் பார்ப்பவர்க்கு நகை வர மிகைப்பட ஆடிக் காட்டுவர்.

பேடிப் பெண்கொண்டு ஆடுகை கடுப்ப
நகுவரப் பணைத்த திரிமருப்பு எருமை (அகம்.206)

இதுபோல், *நகைவர ஆடுவார் நகைவர்* எனலாம். தலைவன் தன் காதலியோடு நகைவர விளையாடுதலும் உண்டு. அது பகையாக முடிவதும் உண்டு.

பகையா கின்றவர் நகைவிளை யாட்டே (குறுந்.394)

இவ்வாறன்றி மகிழ்விப்பது ஒன்றே நோக்கமாக ஆடும் கலைஞர் நகைவர் எனப்பட்டனர் என்பது பொருத்தமாகத் தோன்றுகிறது.

ஓய்மானாட்டு நல்லியக்கோடன் பகைமன்னரை அழித்ததும் முதல் வேலையாக நயவர்க்கும் பாணர்க்கும் வாரி வழங்கி அவர்களின் வறுமையைத் தீர்த்த பிறகே தம் வீரர்களுக்குத் தருவான் என்பர் நல்லூர் நத்தத்தனார்.

விறல்வேல் மன்னர் மன்னெயில் முருக்கி
நயவர் பாணர் புன்கண் தீர்த்தபின்
வயவர் தந்த வான்கேழ் நிதியமொடு (சிறுபாண்.247-249)

இதில் 'நயவர்' என்ற சொல் நகைச்சுவைவழி இணக்கமாக அறம் கூறுவார் எனப் பொருள்படும். இவர் பாணரை ஒத்த இரவலர்க் கலைஞர் ஆவார். இந்நயவர் 'நகைவர்' என்றும் கருதலாம்.

நகைவேழம்பர் என்னும் ஒருவகை இரவலர்க் கலைஞரைச் சிலப்பதிகாரம் கூறும்.

பயிறொழிற் குயிலுவர் பன்முறைக் கருவியர்
நகைவே ழம்பரொடு வகைதெரி இருக்கையும் (சிலப்.5:52-53)

நகைவேழம்பரைச் சாரமாணிகள் என்பர் அரும்பதவுரைகாரர். அவர்களைச் சிரிக்கும் பரியாசகர் என்பர் அடியார்க்குநல்லார். கோமாளி, விகடஞ் செய்வோர் என்று கழகத் தமிழகராதி நகைவேழம்பர் என்பதற்குப் பொருள் கூறும். அந் நகைவேழம்பர் இந்நகைவரின் வழித்தோன்றல்கள் எனலாம்.

நகைவர் என்பார் அரசர்களை எளிதில் அணுகும் இயல்பினர். இதனால் அவர்கள் அரசரின் அவைக்களத்தில் நாளும் உடன் இருப்பவர் எனத் தெரிகிறது. அரசர்க்கு அரசியல் செயல்களில் மன அழுத்தம் வராமல் மகிழ்ச்சியூட்டும் நோக்கில் அவர்களைச் சிரிக்க வைக்கும் கலைச்செயல் புரிந்தவர். நகைத்திறச் சுவை ஊட்டும் விதூடகக்கூத்து ஆடும் கோமாளிகள் எனக் கருதலாம். பிற்காலத் **தென்னாலிராமன்** போன்றவரான **விகடக் கலைஞர்** நகைவர் ஆவர் என்று கருதுவதே ஏற்புடையதாகத் தோன்றுகிறது.

11. அகவுநர் / அகவர் / அகவலன்

'அகவல்' என்னும் வினையடியாகப் பிறந்த பெயர் 'அகவுநர்' என்பதாம். அகவல் என்பதற்குப் பெருஞ்சொல்லகராதி கூவுகை, அழைக்கை, கூத்தாடல் என்று பொருள்கூறுகிறது.[122]

மயில் மற்றும் குயிலின் குரலொலியை 'அகவுதல்' என்று புலவர்கள் கூறுவது இலக்கிய வழக்கம்.

கலிமயில் அகவும் வயிர்மருள் இன்னிசை (நெடுநல்.99)

ஆடுமயில் அகவும் நாடன் (குறுந்.264)

ஆய்மயில் அகவும் (பெருங்.5: 9: 46)

அகவும் இளமயில்கள் (கம்பரா.2: 5: 15)

இருங்குயில் ஆனாது அகவும் பொழுதின் (கலித்.92: 63-64)

மயில் அகவுவது போன்ற பா ஓசை **அகவலோசை** எனப்படும். பெரும்பான்மையும் ஈரசைச் சீர்கள் ஓரடிக்கு நான்கு என்ற கணக்கில் பாடும் ஆசிரியப்பா **அகவற்பா** என்று கூறப்படும்.

தன்னன் னானே தனனம் னானே

என்னும் இராகத்தில் பாடுவதாக அகவல் அமையும். இத்தகைய தாள கதியில் அகவுநர் நல்வாக்குக் கூறிப் பாடினர் எனலாம்.

'அகவுதல்' என்பதற்குப் பெருஞ்சொல்லகராதி 'பாடுதல்' என்று பொருள் கூறும். அதே அகராதி அகவுநர் என்பார் **பாடுபவர், பாணர், ஆடுபவர்** எனவும் பொருளுரைக்கிறது.

---

122. தா.வே.வீராசாமி (முதன்மைப் பதி.ஆ.), பெருஞ்சொல்லகராதி, தொகுதி-1, 1988, ப.39.

இன்குரல் அகவுநர் இரப்பின் (அகம்.249)

... ... அகவுநர்
நாநாவில் பாடல் முழவெதிர்ந் தன்ன (பரி.15: 42-43)

என்ற இடங்களில் பாடுபவர் என்ற பொருளிலும்,

... ... அகவுநர் பெருமகன்
மாவீசு வண்மகிழ் அஃதைப் போற்றி (அகம்.113)

என்ற இடத்தில் பாணர் என்ற பொருளிலும்,

நுண்கோல் அகவுநர்ப் புரந்த பேரிசைச்
சினங்கெழு தானைத் தித்தன் (அகம்.152)

என்ற இடத்தில் ஆடுபவர் என்ற பொருளிலும் அகவுநர் என்ற சொல் வந்துள்ளது என்பது பெருஞ்சொல்லகராதியின் கருத்து.

'இன்குரல் அகவுநர்' என்பதால் அவர்களின் குரல் இனிமையாக இருக்கும் எனத் தெரிகிறது. வாய்பாட்டாக அவர்கள் பாடும்போது பின்னணியில் முழவு கூடி இசைப்பதும் உண்டு. இது 'நாநவில் பாடல் முழவு எதிர்ந்தன்ன' என்பதால் தெரியவருகிறது. 'மாவீசு வண்மகிழ்' என்பதால் அகவுநர்களுக்கு வள்ளல்கள் மாபெரும் பரிசில் வழங்கி மகிழ்வர் என அறியலாம். 'நுண்கோல் அகவுநர்' என்பதால் அகவுநர் கையில் சிறிய கோல் இருக்கும் என்ற செய்தியும் தெரிகிறது.

அகவுநர் என்பார் பாடலும் சிறிதே உடலசைத்து ஆடலும் செய்து, கையில் நுண்கோல் கொண்டு, வருங்கால நிகழ்வு குறித்துக் குறிசொல்லி வள்ளல் முன்னர் நல்வாழ்த்துப் பாடி ஆடுகின்ற இரவலர் என்று தெரிகிறது. அகவுநர் என வரும் இடங்களைத் தொகுத்துக் காணின் இதில் இன்னும் தெளிவு கிடைக்கலாம்.

நுண்கோல் அகவுநர்ப் புரந்த பேரிசை (அகம்.152)

இதில் அகவுநர் நுண்கோல் வைத்திருக்கும் இரவலர் என்ற ஒரு செய்தி மட்டுமே கிடைக்கிறது.

யாம இரவின் நெடுங்கடை நின்று
தேமுதிர் சிமையக் குன்றம் பாடும்
நுண்கோல் அகவுநர் வேண்டின் வெண்கோட்டு
அண்ணல் யானை ஈயும் வண்மகிழ்
வெள்ளியன் வேண்மான் ஆஅய் எயினன் (அகம்.208)

இதில் அகவுநர் 'யாம இரவின் நெடுங்கடை நின்று' பாடுவதால், இவர்களில் ஒருசாரார், பொருநரைப்போல விடியல் பொழுதில் வள்ளலின் அரண்மனை வாசலில் நின்று பாடும் வழக்கத்தினர் என்ற புதிய செய்தி கிடைக்கிறது.

தெண்கிணைப் பறையைச் சிறுகோலால் தட்டிப் பாடும் அகவுநர் பற்றி ஓர் அகப்பாடல் கிடைத்துள்ளது. முசுண்டை என்னும் வள்ளல்,

அகவுநர்க்கு ஏந்தெழில் திமிலையுடைய ஏற்றையும் நெடுந்தேர், களிறு முதலிய வளமான பரிசிலையும் வாரி வழங்கிய செய்தியை அப்பாடல் தருகிறது.

இவ்வூர் அம்பல் எவனோ, வள்வார்
விசிபிணித் தியாத்த அரிகோல் தெண்கிணை
இன்குரல் அகவுநர் இரப்பின் நாடொறும்
பொன்கோட்டுச் செறித்துப் பொலந்தார் பூட்டிச்
சாந்தம் புதைத்த ஏந்துளங்கு எழில்இமில்
ஏறுமுந் துறத்துச் சால்பதங் குவைஇ
நெடுந்தேர் களிற்றொடு சுரக்கும் கொடும்பூண்
பல்வேல் முசுண்டை வேம்பி அன்ன... (அகம்.249)

இப்பாடலில் அகவுநர் அரிக்கோல் கொண்டு கிணைப் பறை தட்டிப் பாடிய செய்தியால், இவரும் பொருநரோ என்று மயங்க வைக்கிறது. உரையாசிரியர் இவரைப் பாணன் என்பர். அதற்கு மூலபாடத்தில் எந்த ஆதாரமும் இல்லை.

அகவுநர் என்பார் பாணர் ஆகார். அவர் சிறுகோல் கொண்டு குறி சொல்லி வாழ்த்திப் பாடும் இரவலர். அவருள் சிலர் வைகறை நேரத்தில் வீட்டு வாசலில் வந்து நின்று நல்வாழ்த்துக் கூறுவதும் உண்டு. பொருநரைப் பார்த்து இவருள் சிலர் கிணைப் பறையைச் சிறுகோலால் தட்டியும் நல்வாழ்த்துக்கூறிப் பாடினர் போலும். கிணையை *முழவு* என்று பரிபாடல் (பரி.15) கூறுகிறது. அகவுநர் கூறும் நல்வாக்கில் மகிழ்ந்து, வள்ளல்கள் வளமான பொருள்களைப் பரிசாக வழங்கினர்.

'அரிக்கோல் தெண்கிணை இன்குரல் அகவுநர்' என வந்திருப்பது (அகம்.249) பொருநரையே குறித்தது என்று கருதவும் இடமுண்டு. பொருநருள் ஒருசாரார் அகவுநராக மாறினர் என்றும் கருதலாம்.

அகவுநர் சில சங்கச் சான்றோரால் **அகவர்** எனவும் சுருங்கச் சுட்டப்பட்டுள்ளனர் என்பது மலைபடுகடாத்தால் அறியலாம்.

நாளின் ஈண்டிய நல்அகவர்க்குத்
தேரொடு மாசிதறி ... ... (மலைபடு.223-224)

பதிற்றுப்பத்தில் வரும் 'அகவலன்' என்பதும் 'அகவுநர்' என்பாரே என்று தெரிகிறது.

கொண்டி மள்ளர் கொல்களிறு பெறுக
மன்றம் படர்ந்து மறுகுசிறைப் புக்குக்
கண்டி நுண்கோல் கொண்டுகளம் வாழ்த்தும்
அகவலன் பெறுக மாவே என்றும் (பதிற்.43)

இதில் 'கொண்டி மள்ளர்' என்பார், பகைவரிடம் செல்வங்களை அள்ளிக்கொண்டு வந்த வீரர்கள். மன்றம் படர்ந்தும் மறுகுசிறை புகுந்தும் கையில் நுண்கோல் கொண்டு வாழ்த்தும் **அகவலன்** என்பார், கையில் கிணை, தடாரி என்று எதுவும் இல்லாமலேயே வாழ்த்திப் பாடும் அகவுநருள் ஒரு வகையினர் எனலாம்.

12. அகவன் மகள்

அகவுநருள் பெண்பாலர் 'அகவன் மகளிர்' ஆவர். அகவன் மகளைக் 'கட்டுவிச்சி' என்பர் உ.வே.சாமிநாதையர் (குறுந்.23). பெருஞ்சொல்லகராதி அகவன் மகள் என்பதற்குப் பாண்மகள், கட்டுவிச்சி எனப் பொருள் உரைக்கும். கட்டுவிச்சி, பாண்மகள் என்று அகவன் மகளிரைக் கருத முடியாது.

இக்காலத்துக் குறிசொல்லும் குறமகளிர் தம் கையில் வைத்துள்ள சிறுகோலினைக் குறிகேட்பவர் உள்ளங்கையில் பதித்துச் சற்றே தம் உடலை அசைத்து ஆடியவாறே இராகம் போட்டுப் பாடல் போன்ற கதியில் குறிசொல்வார்கள். அச்செயலில் உரையாடலும் பாடலும் ஆடலும் ஒருங்கியைந்து தோன்றும். அக் குறிகூறும் குறத்தியரே பழைய அகவன் மகளிரின் எச்சம் என்று கூறலாம்.

அகவன் மகளிர் என்பார் பாட்டுப் பாடும் முதுமகளிர் என்பது ஔவையாரின் பாடல்வழித் தெளிவாகத் தெரிகிறது.

அகவன் மகளே அகவன் மகளே
மனவுக்கோப் பன்ன நன்னெடுங் கூந்தல்
அகவன் மகளே பாடுக பாட்டே
இன்னும் பாடுக பாட்டே அவர்
நன்னெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே *(குறுந்.23)*

'பாடுக பாட்டே' என்பதால் அவர் பாட்டுப் பாடுவோர் என்பது தெளிவு. 'மனவுக்கோப்பு அன்ன' (சங்குமாலை போன்ற) நரைத்த வெள்ளிய கூந்தலையுடைய என வந்திருப்பது, அகவன் மகளிர் முதுபெண்டிர் என்பதை உணர்த்தும் சான்றாகும்.

அகவன் மகளிர் புண்ணிய மலையில் வளர்ந்த மூங்கிலை ஆய்ந்து பார்த்து நுண்ணிய கணுக்களைக் கொண்ட மெல்லிய கழையைத் தேர்ந்து அறுத்துவந்து அதையே நுண்கோலாகக் கொள்வர். அவர்களின் கையிலுள்ள அக்கோல் தலை வணங்குவதுபோல் குறிகேட்பவரின் உள்ளங்கையில் குனிந்து ஊன்றி நிறுத்தப்படும். இதனை ஓர் அகப்பாடல் விளக்கமாகக் கூறுகின்றது.

இருங்கழை இறும்பின் ஆய்ந்துகொண்டு அறுத்த
நுணங்குகட் சிறுகோல் வணங்கிறை மகளிரொடு
அகவுநர்ப் புரந்த அன்பிற் கழல்தொடி
நறவுமகிழ் இருக்கை நன்னன் வேண்மான்
வயலை வேலி வியலூர் அன்ன... (அகம்.97)

அகவன்மகளிர் வள்ளல்களிடம் யானையைப் பரிசாகப் பெறுவர்.

இன்கடுங் கள்ளின் அகுதை தந்த
வெண்கடைச் சிறுகோல் அகவன் மகளிர்
மடப்பிடிப் பரிவில் மானப்
பிறிதொன்று குறித்தவன் நெடும்புற நிலையே *(குறுந்.298)*

13. கட்டுவிச்சி

கட்டு, கழங்கு, வெறியாடல் என்னும் மூன்றும் தொல்காப்பியர் காலத்திற்கும் முன் இருந்த குறியறியும் ஆடல் வகைகள் ஆகும்.

கட்டினும் கழங்கினும் வெறிஎன இருவரும்
ஒட்டிய திறத்தால் செய்திக் கண்ணும் (தொல். களவு.24)

கட்டும் கழங்கும் வெறியும் மூன்றுமே ஒருகாலத்தில் வேலனின் செயல்பாடுகளாக இருந்தன.

பொய்யா மரபின் ஊர்முது வேலன்

கழங்குமெய்ப் படுத்துக் கன்னந் தூக்கி
முருகுஎன மொழியு மாயின் (ஐங்.245)

இது, வேலன் கழங்கு மெய்ப்படுத்தலுக்குச் சான்று. கட்டு என்பது, நாழி நெல்லை முறத்தில் சிதறி எண்ணிக் கட்டிக் குறிகூறுதல். இது பண்டே முதுபெண்டிர் செயலாக மாறியது.

முதுவாய்ப் பெண்டிரான 'கட்டுவிச்சியர்' சுளகில் நெல்லை முற்படச் சிதறி, அதுகொண்டு நடந்தது என்ன என்பதை அறிந்து குறி சொல்லும் ஒரு சடங்குமுறையே கட்டு என்பதாகும். தலைவனின் பிரிவால் தலைவியின் நுதலில் பசலை படர்ந்தால், அது கண்ட அன்னை கட்டுவிச்சியை நாடுவாள். இதனை ஒரு நற்றிணைப் பாடல் கூறுகிறது.

நன்னுதல் பசந்த பசலைகண்டு அன்னை

செம்முது பெண்டிரோடு நெல்முன் நிறீஇக்
கட்டிற் கேட்கும் ஆயின்... (நற்.288)

செம்மையான முதுபெண்டிராகக் கட்டுவிச்சியர் இருந்தனர்.

கையில் சிறுகோல்பிடிக்கும் வழக்கம் இல்லையாதலால், இவர்கள் அகவன் மகளிரினும் வேறானவர் என்பதை அறியலாம்.

செம்முது பெண்டிர் என்று அன்னையர் பாராட்டினாலும் தலைவி மட்டும் கட்டுவிச்சியைப் ***பொய்வல் பெண்டிர்*** என்றே பழிப்பாள்.

செறிந்திலங்கு எல்வளை நெகிழ்ந்தமை நோக்கிக்
கையறு நெஞ்சினள் வினவலின் முதுவாய்ப்
பொய்வல் பெண்டிர் பிரப்பளர்பு இரீஇ
முருகன் ஆரணங்கு என்றலின்... (அகம்.98)

இப்பாடலில் பெண்டிர் நெல் சிதறிப் பார்த்தல் என்ற வழக்காறு வெளிப்பட வரவில்லை. எனினும் இவ்வழக்கு அக்காலத்தது என்பதனை விரிச்சி பார்க்கும் மகளிரிடத்துக் காண்கிறோம்.

... ... நெல்லொடு
நாழி கொண்ட நறுவீ முல்லை

அரும்பவிழ் அலரி தூஉய்க் கைதொழுது
பெருமுது பெண்டிர் விரிச்சி நிற்ப (முல்லைப். 8-11)

நெல்லோடு நாழிநிறைய முல்லை மலரையும் தூவிக் கைதொழுது பெருமுது பெண்டிர் விரிச்சி பார்த்தனர்.

மூன்று நாழி நெல்லை அளந்து வாங்கிப் பிற்காலக் குறத்தியர் குறிபார்ப்பர். இரண்டு நாழி நெல்லைத் தமக்குத் தட்சணையாகக் கொண்டு, ஒருநாழி நெல்லை மட்டும் முறத்தில் சிதறிவிட்டு இரண்டு இரண்டாக எடுத்து எண்ணிக் கணக்கிடுவார்கள். முடிவில், சிதறிவிட்ட நெல்லின் எண்ணிக்கை ஒற்றைப்படையாக வந்தால், குறிகேட்பவர் நினைத்த கருமம் தப்பாது கைகூடும் எனக் குறிகூறுவர். இது மீனாட்சியம்மை குறத்தால் தெரிகிறது.

முந்நாழி முச்சிறங்கை நெல்லளந்து கொடுவா
முறத்திலொரு படிநெல்லை முன்னேவை யம்மே
இந்நாழி நெல்லையும்முக் கூறுசெய்தோர் கூற்றை
இரட்டைப்பட எண்ணினபோது ஒற்றைப்பட்ட தம்மே
உன்னாமுன் வேள்விமலைப் பிள்ளையார்வந் துதித்தார்
உனக்கினியெண் ணினக்ருமம் இமைப்பினிற்கை கூடும்
என்னாணை எங்கள்குலக் கன்னிமார் அறிய
எக்குறிதப் பினுந்தப்பாது இக்குறிகாண் அம்மே! (மீனா. கு.26)

கட்டுவிச்சியர் சந்தப் பாடலாகப் பாடினர் என்பதால், அதன் தாளத்திற்கு ஒப்ப ஆடலும் செய்தனர் எனக் கருதலாம்.

குறிகூறும் குறத்தியரே பழைய அகவன் மகளிரின் எச்சம் என்று முன்னர்க் கூறினோம். குறி சொல்லும் குறமகளிருள் இருசாரார் உள்ளனர். கையில் சிறுகோல் கொண்டு குறிகேட்பாரின் உள்ளங் கையில் அதனை ஊன்றிய நிலையில் அருள்வந்தவராகப் பாடும் தொனியில் குறிசொல்பவர் ஒரு வகையினர். இவர்கள் சங்ககால அகவன் மகளிரின் வழித்தோன்றல்கள்.

இன்னொரு சாரார் நாழிநெல்லை முறத்தில் சிதறிக் கணக்கிட்டு, நடக்கப்போவது இன்னது எனச் சில கட்டியுரைத்துக் குறிகூறும் இயல்பினர். இவர்கள் பழங்காலக் கட்டுவிச்சியரின் வழிவந்தவர் என்று கூறலாம்.

14. இளையர் / கல்லா இளையர்

தொல்காப்பியர் கற்பியலில் '*யாத்த சிறப்பின் வாயில்கள் என்ப*' எனக் கூறும் நூற்பாவில், **பாணன் பாடினி இளையர் விருந்தினர்** என்று இளையரையும் கூறியிருப்பது நோக்கத்தக்கது.

பாணரின் குழுவில் விறலியர்க்கு உதவியாக **இளையர்** என்பார் இருந்தனர். அவர்கள் இனிய குரலால் பாட வல்லவர். ஆயினும் ஆடல் தொழிலைக் கற்று முடிக்காத இளையவர் ஆதலால் 'கல்லா இளையர்' எனப்பட்டனர்.

மடமா னோக்கின் வாணுதல் விறலியர்
நடை மெலிந் தசையே நன்மென் சீறடி
கல்லா விளையர் மெல்லத் தைவர (சிறுபாண்.31-33)

விறலியர் நடந்துவந்த களைப்பால் வருந்துகிற போதெல்லாம், அவர்களின் சீறடிகளை மெல்லத் தடவி விடுவதும் இளையரின் பணியாகும். பயணத்தின்போது அவர்கள் தோள் அழுந்தப் பல சுமைகளைச் சுமந்து நடப்பார்கள். தலையில் சிறிதாகக் கூந்தல் வளர்த்திருந்தனர். சங்க இலக்கியங்களில் இளையர் விறலியரோடு சேர்த்தே சுட்டப்படுவதைக் காண்கிறோம்.

சுவலழுந்தப் பலகாய
சில்லோதிப் பல்லிளைஞருமே
அடிவருந்த நெடிதேறிய
கொடிமருங்குல் விறலியருமே (புறம்.139).

சேந்தன் என்ற மன்னனின் தந்தை ஆர்க்காடு அழிசி என்பவனை '**இளையர் பெருமகன்**' (குறுந்.258) என்று பரணர் பாடியுள்ளார். இதில் வரும் **இளையர்** கல்லா இளையர் அல்லர். இவர் இளைய மறவர்; இளவட்டங்களாகிய வீரர் ஆவார்.

சில ஒதியுடைய இளையர் ஆண்களா பெண்களா?

இவர்களை ஆண்பால் இளைஞர் (young boys[123]) என்று கருதுவர் கா.சிவத்தம்பி. அது ஏற்புடைய கருத்தாகத் தோன்றவில்லை. இளையரை இளமகளிர் எனக் கருதுவதே பொருந்தும்.

செல்லா யோதில் சில்வளை விறலி
மலர்ந்த வேங்கையின் வயங்கிதழ் அணிந்து
மெல்லியன் மகளிர் எழினலஞ் சிறப்பப்
பாணர் பைம்பூ மலைய இளையர்
இன்களி வழாஅ மென் சொலமர்ந்து
நெஞ்சுமலி உவகையர் வியன்களம் வாழ்த்த (பதிற்.40)

என்ற விறலியாற்றுப்படைத் துறைப் பாடலில் விறலியர் குழுவில் மெல்லியல் மகளிரொடு இளையரும் இருந்தனர். அவர்களை **இன்களி வழாஅ மென்சொல்** உடையவர் என்று வருணிப்பதால் சிறுவயதுப் பெண்பாலரே இளையர் எனக் கருதலாம். விறலியர் சீறடிகளை மெல்லத் தடவிப் பணிவிடை செய்யும் இவர்களைப் பணிமகளிராகக் கொள்வதே நேரியதாகும்.

விறலியரைப் போலவே பரத்தையரும் தம்முடன் இளையர் என்பாரைப் பணிக்கு வைத்திருந்தனர். அவர்களோடு கடற்கரைக் கானலில் பரத்தையரும் தலைவனும் நகையாடி விளையாடுவது உண்டு. அவ்விளையர் பெதும்பைப் பருவத்துச் சிறுமியர் ஆவர்.

---

123. Karthigesu Sivathamby, Drama in Ancient Tamil Society, 1981, P.196.

வளையணி முன்கை வாலெயிற்று அமர்நகை
இளையர் ஆடும் தளையவிழ் கானல் (ஐங்.198)

இதனோடு விறலியரின் இளையரை ஒப்பிட்டு நோக்க, இளையர் இளமகளிரே என்பது தெளிவாகும்.

பின்னுவிடு கதுப்பின் மின்னிழை மகளிர்
இளையரும் மடவரும் உளரே (குறுந்.246)

என்பதையும் இங்கு ஒப்புநோக்கித் தெளியலாம்.

15. கைவல் இளையர்

முற்கண்ட கல்லா இளையரினும் 'கைவல் இளையர்' வேறானவர். இவர்கள் தம் ஆடல் பாடல் வித்தைகளில் வல்லமை வரப் பெற்றவர்கள். ஆதலால் கைவல் இளையர் எனப்பட்டனர்.

புணர்புரி நரம்பின் தீந்தொடை பழுனிய
வணரமை நல்யாழ் இளையர் பொறுப்ப
பண்ணமை முழவும் பதலையும் பிறவும்
கண்ணறுத்து இயற்றிய தூம்பொடு சுருக்கிக்
காவில் தகைத்த துறைகூடு கலப்பையர்
கைவல் இளையர் கடவுட் பழிச்ச (பதிற்.41)

இப்பாட்டில் 'இளையர்', 'கைவல் இளையர்' இருவருமே தனித்தனியாகக் கூறப்பட்டுள்ளனர். (கல்லா)இளையர் யாழினைச் சுமந்து வரும் பணிமகளிராக இருந்தனர். கைவல் இளையரோ நாடக நிகழ்வின் தொடக்கப் பாட்டான கடவுள் வாழ்த்துப் பாடலைப் பாடுகின்றனர் என்பது பாட்டில் தெளிவு.

இவர்களை வளர்ந்து வரும் இளைய கலைஞர் எனலாம். கைவல் இளையர் என்பார் பெண்பாற் கலைஞரே எனக் கருதலாம். இவர்கள் வளர்ந்து தேர்ச்சி பெற்றதும் விறலியராக ஆவர். கடல் பிறக்கோட்டிய சேரன் செங்குட்டுவன் அவைக்குப் பாணர், விறலியர் வந்து கலைநிகழ்வு நடத்துகின்றனர். பாணர்க்குத் தங்கத் தாமரையையும் விறலியர்க்கு ஆரமும் பூட்டுகிறான் சேரன். அக்குழுவில் இசைத்திறத்தால் முழுமை கொள்ளாத கைவல் இளையர் பாடிய 'கொள்ளாப் பாடலுக்கும்' மகிழ்ந்த சேரன், அவர்களின் கை நிரம்பப் பரிசு வழங்கினான் என்பார் பரணர்.

கொள்ளாப் பாடற்கு எளிதின் ஈயும்
கல்லா வாய்மையன் இவன்எனத் தத்தம்
கைவல் இளையர் நேர்கை நிரப்ப (பதிற்.48)

'கொள்ளாப் பாடல்' என்றதால் இசைவாணர் இன்னும் இவரைத் திறனாளி என ஏற்றுக்கொள்ளாத – ஆடல் பாடலில் தேர்ந்து நிறைவு பெறாத கற்றுக்குட்டிகள் (Apprentice) என்பது தெரிகிறது. கலை கைவரக் கல்லாதவரே எனினும், ஓரளவு வல்லவராதலால் அவரைக் கைவல் இளையர் என்று சிறப்பித்தனர்.

போர்க்களப் பாசறையிலும் விறலியரோடு கைவல் இளையர் கலைநிகழ்ச்சி நடத்தினர். அசைநடை விறலி பாசறைக் களரியில் சுழன்றாடுகிறாள். அந்நிகழ்ச்சிக்குப் பின்னணி இசையாகத் தண்ணுமை வாசிப்போர் கைவல் இளையர் ஆவர். அவர்களின் தண்ணுமையின் கண், நெருநல் உற்ற போரில் விற்படை மறவர் எறிந்த அம்பு கிழித்ததால், தண்ணுமை இசைமாறு தருகிறது. அதனை நேர்செய்து வாசிக்கின்றனர் கைவல் இளையர்.

தூக்கணை கிழித்த மாக்கண் தண்ணுமை
கைவல் இளையர் கைஅலை அழுங்க (பதிற்.51)

'கையலை அழுங்க' என்றவழி, கைவல் இளையரின் கலைத் தேர்ச்சியினை இப்பாடல் காட்டுகிறது.

16. குறுங்கூளியர்

சங்க கால மக்களிடம் பேய், பூதம் பற்றிய நம்பிக்கை உண்டு. பெரிய பற்களையுடைய கூளி, கூளிச்சுற்றம் என்னும் செய்திகளைப் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் பார்க்கிறோம்.

கணங்கொள் கூளியொடு கதுப்பிகுத் தசைஇ (பட்டினப்.259)

கூறாமற் குறித்ததன்மேற் செல்லுங் கருங்கூளி (கலித்.1)

குடர்கூளிக்கு ஆர்த்துவான் போஒன்ம் (கலித்.101)

முதியர்ப் பேணிய உதியஞ் சேரல்
பெருஞ்சோறு கொடுத்த ஞான்றை, இரும்பல்
கூளிச் சுற்றம் குழீஇயிருந் தாங்கு (அகம்.233)

இவை சில சான்று. 'கூளி' என்றால் பேய் என்ற கருத்தில் ஒன்றிய நமக்குக் 'கூளியர்' என்ற நாடகக் கலைஞர் தென்படாமல் போனதில் வியப்பில்லை.

கூளியர் என்ற சொல், சங்க இலக்கியங்களில் பல இடங்களில் வந்துள்ளது. பத்துப்பாட்டில் மட்டுமே மூன்று பாடல்களில் கூளியர் என்ற சொல்லாட்சியினைப் பார்க்கிறோம்.

வேறுபல் உருவில் குறும்பல் கூளியர்
சாறயர் களத்து வீறுபெறத் தோன்றி (திருமுருகு.282-283)

கொடுவிற் கூளியர் கூவை காணில் (மலைபடு.422)

வேல்கோ லாக ஆள்செல நூறிக்
காய்சின முன்பிற் கருங்கட் கூளியர்
ஊர்சுடு விளக்கில் தந்த ஆயமும் (மதுரைக்.690-692)

பத்துப்பாட்டு முழுமைக்கும் உரையெழுதிய நச்சினார்க்கினியர் இம்மூன்று இடங்களில் வரும் கூளியர் என்ற பதத்திற்கு மூன்று வேறு பொருள் எழுதிச் செல்வதாக உ.வே.சாமிநாதையர் கூறுவார். "கூளியர் என்பதற்குச் சேவித்து நிற்போர் என்று திருமுருகாற்றுப் படையிலும், நாடுகாக்கும் வேடர் என்று

மலைபடுகடாத்திலும், வேட்டுவர் என்று மதுரைக்காஞ்சியிலும் பொருள் செய்திருக்கின்றார் நச்சினார்க்கினியர்"[124] என்று கூறுவது உண்மை.

மேற்சுட்டிய மூன்றிடங்களுள் திருமுருகாற்றுப்படை அடிகளுக்கு நச்சினார்க்கினியரின் உரை பழுது என்று நிறுவ முடியும். மலைபடுகடாத்தில் வரும்,

கொடுவிற் கூளியர் கூவை காணில் (மலைபடு.422)

என்ற அடியில் 'கொடுவில்' என்ற அடையால் கூளியர் என்பார் வில் வேட்டுவர் என்று அறிவது வெளிப்படை.

மதுரைக்காஞ்சியில் வந்துள்ள (மதுரைக்.690-692) கூளியர் கையில் வேல் வைத்திருக்கிறார்கள். வேலையே பசுக்களைச் செலுத்தும் கோலாகக் கொண்டு, பசுத் திரளைக் காவல் காத்திருந்த காவல் ஆட்களை வெட்டி எறிந்து காய்கிற சினத்தையுடைய கூளியர், எதிரியின் ஊரைச் சுட்டெரித்த ஒளியிலேயே ஓட்டி வந்தனர். இங்கே வேட்டுவர் என்றது பொருந்தா உரையாகும். இக்கூளியர் பசுத்திரளைக் களவாடும் கூட்டத்தினர்! வெட்சி மறவர் என்று கருதுவாரும் உளர். வேட்டுவர் எனினும் பெரிய வழு இல்லை.

கூர்நல் அம்பிற் கொடுவிற் கூளியர் (புறம்.23)

என்று வேட்டுவர் என்ற பொருளில் கூளியர் வந்திருப்பதால் அங்ஙனம் பொருள் கொண்டார் எனினும் அது அமையும். திருமுருகாற்றுப்படையில்,

வேறுபல் உருவில் குறும்பல் கூளியர்
சாறயர் களத்து வீறுபெறத் தோன்றி (திருமுருகு.282-283)

என்று வந்துள்ள இடத்தில் கூளியர் என்பார், சேவித்து நிற்கும் ஏவல் செய்வோரா? இல்லை! கூளியருக்கு அடையாக வந்துள்ள சொற்களை ஆழ்ந்து காண வேண்டும். அவர்கள் கலைஞர்கள்!

பல்கூளியர் என்பதால் கூளியர் பலராகக் கூட்டமாக உள்ளனர். **குறும்** என்ற அடையால் அக்கூளியர், ***சித்திரக் குள்ளர்*** என்பது பெறப்படும். **வேறுபல் உருவில்** என்ற அடையால், அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் வேறுவேறு பல உருவத் தோற்றத்தில் ஒப்பனை செய்து வந்துள்ளனர் என்பதும் தெளிவாகும். சாறு (திருவிழா) நடைபெறும் இடத்தில், அரசர் போலவும் கடவுளர் போலவும் வேடப் புனைவு கொண்டதால் வீறுபெறத் தோன்றிக் கலைநிகழ்வு நடத்தி யாசிக்கிறார்கள்.

இங்குக் கூளியர் என்பார் 'சித்திரக் குள்ளர்' என்று இன்று நாம் குறிப்பிடும் குறள் உருக் கொண்டவர் ஆவர். சர்க்கஸ் நிகழ்வில் நகைச்சுவைக்காக அவ்வினத்தார் பணிசெய்வது இன்று வழக்கம். இதுபோல், பண்டும் அத்தகைய பிறவி ஊனம் எய்திய குறள் உருவினர் இரவலர்க் கலைஞர்களாக இருந்த அரிய செய்தியையே திருமுருகாற்றுப்படையில் நக்கீரர் தந்துள்ளார். **குறும்பல் கூளியர்** என்பது அதனை உணர்த்தும். திருமுருகாற்றுப்படையின்,

---

124. உ.வே.சாமிநாதையர் (குறிப்புரை), புறநானூறு மூலமும் உரையும், 1985, ப.257.

வேறுபல் உருவில் குறும்பல் கூளியர்

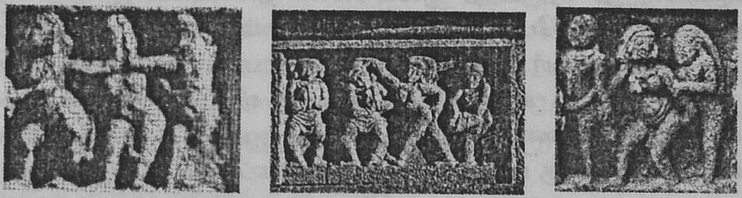
என்ற அடியினை,

விழவில், கோடியர் நீர்மை போல முறைமுறை
ஆடுநர் கழியும்இவ் வுலகத்து ... (புறம்.29)

என்னும் அடிகளோடு பொருத்திப் பார்த்தால், ஒவ்வொரு கூத்திலும் வேறு வேறு வேடம் தாங்கி முறைமுறை ஆடுநர் கழியும் கோடியர் நீர்மை இங்குப் புலனாகும். கூளியர் என்பார், குறளுருக் கொண்ட கலைஞர் என்பது தெளிவாகும்.

இன்று நம் கோயில் சிற்பங்களில் குள்ள உருக்கொண்ட பூதம் போன்ற தோற்றத்தில் சில உருவங்களைப் பார்க்கலாம். அவை பூதகணங்கள் என்பர். **கணங்கொள் கூளியொடு கதுப்பிகுத் தசைஇ** (பட்டினப்.259) என்று பட்டினப்பாலை கூறும் கணங்கொள் கூளி என்பாரும் இவரே. இப்பூத கணங்கள் அக்காலக் குறுங்கூளியர் என்ற கூத்துக் கலைஞராதல் வேண்டும். தம் குறளுருவின் இழிவு நீங்க, அவர்கள் தம் உருவ நிலைக்குத் தெய்வத்தன்மை ஏற்றித் தம்மைத் தெய்வத்தின் அடியவர் போலவும் பூதங்கள் போலவும் ஒப்பனை செய்து ஆடினர். தம் ஆட்ட முறையில் நகைச்சுவை தோன்றவும் பல சேட்டைகள் செய்தும் ஆடினர். அத்தகைய செயல்களையே பக்தர்களான சிற்பிகளும் கோயில் உருக்களாக வடித்தனர் எனக் கருதலாம்.

இவ்வுருவங்களைக் கூர்ந்து நோக்கினால் அவர்களுள் ஆண், பெண் என இருபாலரும் இருந்தனர் என்பது தெரியும்.



குறுங்கூளியர் தம் இனத்தவருடன் கூடி ஆடுவதோடு, இவர்களுள் சிலர் இயல்பான தோற்றமுடைய மகளிரோடும் (விறலியரோடும்) சேர்ந்து ஆட்ட நிகழ்வு நடத்துதல் உண்டு. இதனைப் பின்வரும் சிற்பம் காட்டுகிறது.[125]

---

125. இப்பக்கத்தில் இடம்பெற்றுள்ள படங்கள் Erotic Sculpture of India (1975, by Devanga Desai) என்ற நூலிலிருந்து எடுக்கப்பட்டவை.

இச்சிற்பங்களில் உள்ள ஆட்டக் கலைஞர்கள் கோயில் தெய்வம் தொடர்பான விழாக்களில் ஆடிய மரபினராதல் வேண்டும். அதனாலேயே சிற்பிகள் அவர்களைக் கோயில் வளாகத்தினுள் சிற்பங்களாக வடித்தனர். இவர்கள் கூத்துக் கோமாளிகளாக இருக்கலாம் என்று சிலர் கூறியுள்ளதும் இங்கு நோக்கத்தக்கது.

> நமது ஆலயச் சிற்பங்களைப் பார்க்கும்போது குறுகிய கால்களும் தடித்த உடல்களும் வேடிக்கை முகபாவங்களும் கொண்ட பல உருவங்கள் தென்படுகின்றன. இவை ஒருவகைக் கோமாளி உருவங்களாக இருக்கலாம்.[126]

என்று செல்வம் இபி. இராஜகோபாலன் என்பார் கூறுவர். இது ஏற்புடைய கருத்தெனலாம்.

பழந்தமிழகத்தில் இருந்த குறுங்கூளியர் இரவலர்க் கலைஞரே என்பதனை அரண் செயவதற்கு மற்றும் ஓர் அழுத்தமான சான்றும் சங்க இலக்கியத்தில் கிடைத்துள்ளது.

குரங்கன்னபுன் குறுங்கூளியர்
பரந்தலைக்கும் பகையொன்றென்கோ (புறம்.136)

இங்கும் 'குறுங்கூளியர்' என்று வந்திருப்பது நோக்கத்தக்கது. குரங்கு போன்ற குறுங்கூளியர் என்றது அவர்களின் வழிப்பறி குறித்த கிழக்கிடு பொருள் பற்றிய உவமை. புலவர் ஈரும் பேனும் பசியும் எனப் பல பக்கமாகத் தன்னை வருத்தியிருக்க, அது தெரியாத இவ்விரவலர் தன்னிடம் இருந்த சிறிது பொருளையும் குரங்கு போலப் பறித்தனரே என்ற புலம்பல் குறிப்பாக இதனைப் பாடினர் புலவர். அவர்களின் ஆட்டம்பாட்டம் குறித்த எள்ளல் பொருளாகவும் இதைக் கருதலாம். கோடியர் வீட்டுச் சிறுவர்கள் தம் பெற்றோர் ஆடிய கூத்தினைப் போலப் பாவித்து ஆடிய கோமாளித்தனமான ஆட்டத்தைக் கடுவனுக்கு உவமை கூறுவது சங்கப் புலவர் வழக்கமாம்.

கடும்பறைக் கோடியர் மகாஅர் அன்ன
நெடுங்கழைக் கொம்பர்க் கடுவன் உகளினும் (மலைபடு.236-237)

என்பது இங்கு ஒப்புநோக்கத்தக்கதாகும்.

---

126. செல்வம். இ.பி.இராஜகோபாலன் (க.ஆ.), 'கோமாளி', சொல் புதிது, ஏப்ரல்-ஜூன், 2001, இதழ்-6, ப.3.

பரந்தலைக்கும் என்றதால் *ஆறலைக் கள்வர்* என உரைகாரர் மயங்கினர். *வழிப்பறி இரவலர்* என்ற உரிமையில் குறுங்கூளியர் அக்காலத்தே ஆடிப் பாடிப் பறித்திருக்கலாம். சங்கப் பாட்டில் வரும் குறுங்கூளியர் என்பார் கலைஞரே என்பது தெளிவு.

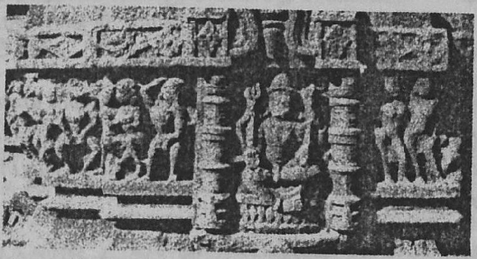
17. உருவெழு கூளியர்

குறுங்கூளியர் இனத்துள் வேறொரு வகைக் கலைஞர் உருவெழு கூளியர் ஆவர். கோமாளிகளினின்றும் வேறுபட்டு, சமூக மக்கள் மதிக்கத்தக்க உருவம் எழுப்பும் கூளியர் உருவெழு கூளியர் எனப்பட்டனர். கரு.அழ.குணசேகரன் கூளியரைப் பேய்மகளிர் என்று கூறுவர்.[127] அது ஒருவகையில் ஏற்புடைய விளக்கமாகும்.

துணங்கையஞ் செல்விக்கு அணங்கு நொடித் தாங்கு (பெரும்பாண்.459)

பெருங்காட்டுக் கொற்றிக்குப் பேய்நொடித் தாங்கு (கலித்.89)

என வருவது காணலாம். கொற்றி என்பவள் கொற்றவை. பேய் நொடித்தல் என்பது, கொற்றவைக்குப் பின்நின்று பேய்கள் அவள் புகழைப் பாடி ஆடுவதாம். உண்மையில் பேய்கள் ஆடுவதில்லை. கூளியரே பேய்போல் புனைந்து ஆடினர். இதனை அரண்செய்யும் ஒரு கோயில் சிற்பம் கிடைத்துள்ளது.



படத்தில் நடுவில் இருப்பவள் கொற்றவை. (சிவன் என்பர் சிலர்). இருமருங்கும் ஆடுவோர் பேய்மகளிர் – குறளுரு உருவெழுகூளியர். அடியோராகிய கூனும் குறளும் உறழ்ந்து கூறியதாக ஒரு பாடல் (கலித்94) உண்டு. *நின்னின் இழிந்ததோ கூனின் பிறப்பு* என்று பரத்தையரை இழித்துப் பாடிக் கோயிலில் பேய்போல் புனைந்து, பேயும் பேயும் துள்ளி விழுவது போல ஆடுவர். அதுகண்டு யாரும் நகைத்தல் கூடாது என்பர்.

பேயும் பேயும் துள்ளல் உறுமெனக்
கோயிலுட் கண்டோர் நகாமை வேண்டுவல் (கலித்94: 38-39)

உருகெழு செருவின் அஞ்சுவரு பேய்மகள் (திருமுருகு.51)

---

127. கரு.அழ.குணசேகரன், பதிற்றுப்பத்து மூலமும் ஆராய்ச்சிப் புத்துரையும், 2010, ப.112.

உருகெழு எனத் திருமுருகாற்றுப்படையில் வந்திருப்பது ஒப்பு நோக்கத்தக்கது. உருவெழு கூளியர், பேய்போல் புனைந்து, பூசாரி (சடங்காளி) போலச் சங்க காலத்தில் பணிசெய்தனர். பலியிட்ட விலங்குகளின் குருதி குடித்து வெறிவந்தவர்களாக ஆடிச் சடங்கு நடத்தினர். இயவர் பற்றிக் கூறிய பகுதியில் ***கவர்கால் கூளியர்*** சடங்கினை விளக்கும்போது இதனைக் கூறியுள்ளோம்.

கவர்கால் கூளியரின் சடங்கு இக்கால ***மாசானக் கொள்ளை*** போன்றது என மசானக் கொள்ளையினை கரு.அழ.குணசேகரன் விளக்கிக் கூறியிருப்பது, இங்கு எண்ணி மகிழத்தக்கது.

> குருதி சிந்திய அல்லது குருதி பிசைந்த சோறு அல்லது தானியம் போன்றவற்றை உண்ணும் பூசாரிகளை நாம் இன்றும் நாட்டுப் புறங்களில் காண முடிகிறது. மசானக் கொள்ளை என்றும் மயானக் கொள்ளை என்றும் திருவிழாக்களில் நிகழ்த்தப்படும் குருதி சிந்திய உடல்களை மேனிகளில் அணிந்து ஆடுகின்ற காட்சிகளை ஆண்டுதோறும் தமிழகத்தின் பல இடங்களில் காண நேரிடுகிறது. வடநாட்டில் அகோரிகள் என்று சொல்லத்தக்கவர்கள் எரியும் பிணங்களைத் தின்பவர்களாக இன்றளவும் நாம் ஊடகங்களின்வழி அறிய நேரிடுகிறது. மேற்சுட்டிய நடைமுறை நிகழ்வுகளை வைத்து எண்ணிப் பார்க்கும்போது உணர்ச்சி வெறியால் உந்தப்பட்டு இரத்தம் சிந்திய பிணங்களோடு உறவாடிய பாணர் மகளிர் தொல்குடிச் சமூகத்தில் விளங்கி உள்ளனர் எனக் கணிக்க முடிகிறது.[128]

இது ஓர் அரிய செய்தி. மேற்சுட்டிய மேற்கோளில் ***பாணர் மகளிர்*** என்று வந்துள்ளது. பேய் போல ஆடியவர் பாணர் மகளிர் என்னும் விறலியர் அல்லர். அவ்ஆடல் உருவெழு கூளியர் என்னும் கவர்கால் கூளியரின் தொல்சமூகச் சடங்கு முறையாகும்.

கொள்ளை வல்சிக் கவர்கால் கூளியர் (பதிற்.19)

என்று வந்துள்ளது ஓர் அழுத்தமான இலக்கியச் சான்றாகும். இதில் ***கொள்ளை வல்சி*** என்று வந்திருப்பது கவனிக்கத்தக்கது. அது இன்று நம் கிராமங்களில் வழங்கும் ***மயானக் கொள்ளை*** என்ற வழக்குச் சொல்லோடு ஒப்புநோக்கத்தக்கதாகும். எருமையைப் பலியிட்டு அதன் குருதியை உண்டு மகிழ்ந்தாடுவர்.

உருவெழு கூளியர் உண்டு மகிழ்ந் தாட (பதிற்.36)

கவர்கால் கூளியரும் உருவெழு கூளியரும் ஒருவரே ஆவர். சடங்கு செய்யும்போது தெய்வம், பேய் என வேண்டிய உருவம் எழுப்பி ஆடுவதால் ***உருவெழு கூளியர்*** எனப்பட்டனர். தம் இரு கால்களும் நெருங்காமல் அகல விரித்து நடப்பதால் ***கவர்கால் கூளியர்*** என்ற பட்டப்பெயர் தாங்கினர் எனத் தெரிகிறது.

கருமறிக் காதிற் கவையடிப் பேய்மகள் (சிறுபாண்.197)

---

128. கரு.அழ.குணசேகரன், பதிற்றுப்பத்து மூலமும் ஆராய்ச்சிப் புத்துரையும்,2010,ப.113.

இதில் கவையடி என்றது கவர்காலோடு ஒப்புநோக்கத்தக்கது. உருவெழுகூளியர் (*கவர்கால் கூளியர்*), சேர அரசர்களின் போர்ப் பாசறைகளில் பணிசெய்த கலைஞர் ஆவர். பழந்தமிழ் இலக்கியப் பரப்பில் ஊனமுற்றோரை ஆராய்ந்த அன்னி தாமசு, தருகின்ற நம் தமிழ் அரசர் மரபு இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது.

> தமிழ்க் காப்பியங்கள் அரசு ஏவலராக உடற்குறையுற்றோரைக் காட்டி, பயிற்சி பற்றி அதனை ஒரு மரபாகக் கொள்ளச் செய்கின்றன. இளங்கோவும் கம்பனும் பற்றிய பார்வையில் இது விளக்கம் பெற்றுள்ளது. பாண்டிமாதேவியைச் சூழ்ந்து வந்த குறுந்தொழிலிளைஞராகக் கூன், குறள், ஊம் அமைகின்றனர் (சிலம்பு.20: 17-18); சேர அரசியுடன் சார்ந்து நின்றவராகக் கூனும் குறளும் காட்டப்பெறுகின்றனர் (சிலம்பு.27: 214-215, 28: 57-60). தசரதனின் உடன் சென்ற மக்களில் தேரை போன்ற சிந்தர் (குறள் என்பாரினும் சிறிது நெடியார்) அமைய (கம்பரா.770), சீதையின் சிலதியர் குழாத்தில் சிந்து, குறள், கூன் (கம்பரா.1139) இருந்தனர். இராவணனின் மந்திராலோசனையிலும் உழையராயினர் இத்தகு பலர் (கம்பரா.6786). பெருங்கதை கூன்மகன் தேரோட்டியதையும் (பெருங்.3: 5: 98), சாமரை வீசுவதையும் (பெருங்.3: 14: 84) தருகிறது.[129]

இம்மரபு சங்க காலத்தில் சேர மன்னர் போர்ப் பாசறையிலேயே தொடங்கிவிட்டது என்பதே உண்மை.

18சூதர் – 19.மாகதர் – 20.வேதாளிகர்

சூதரைப் பற்றிய குறிப்பு தொல்காப்பியத்தில் பாடாண் திணைத் துறைகளைக் கூறுமிடத்தில் வந்துள்ளது. அச் சூதர்களோடு மாகதர், வேதாளிகர் என்னும் வேறிருவர் பின்னர் வளர்ந்தனர் என்பதும் தெரிகிறது. சங்க காலத்தில் சூதர், மாகதர், வேதாளிகர் என்னும் கலைஞர் இருந்தனர். இவர்கள் அரசரை வாழ்த்திப் பாடிக் கூத்தினை முடிக்கும்போது, விடிந்துவிட்டது என்பதை அறிவிக்கும் நாழிகைப் பறை நகரில் முழங்கியது; சேவல் கூவ, வைகறைப் பொழுது புலர்ந்தது என்று மதுரைக்காஞ்சி கூறுவது இவர்களைக் கூத்துக்கலைஞர் என்பதை உணர்த்தும்.

> *சூதர் வாழ்த்த மாகதர் நுவல*
> *வேதா ளிகரொடு நாழிகை இசைப்ப*
> *இமிழ்முரசு இரங்க ஏறுமாறு சிலைப்பப்*
> *பொறிமயிர் வாரணம் வைகறை இயம்ப* (மதுரைக்.670-673).

இரவெல்லாம் கூத்துநடத்தி, வெள்ளி முளைக்கும் பொழுதில் கூத்தை முடிக்கும் இன்றைய கிராமத்துத் திருவிழா நாடகங்களின் வழக்காற்றின் பழஞ்சான்றினை மதுரைக்காஞ்சி தருகிறது. சிலப்பதிகாரமும் இம்மூன்று கலைஞர்களைக் கூறுகிறது.

> *சூதர் மாகதர் வேதா ளிகரொடு*
> *நாழிகைக் கணக்கர் நலம்பெறு கண்ணுளர்* (சிலப்.5: 48-49)

---

129. அன்னி தாமசு, தமிழிலக்கியத்தில் ஊனமுற்றோர், 2002, பக்.10-11.

"சூதர்-நின்றேத்துவார்; மாகதர்-இருந்தேத்துவார்; வேதாளிகர்-வைதாளியாடுவார்"[130] என்பர்.

சூதர் என்ற சொல் தொல்காப்பியத்திலேயே உண்டு. இது தமிழ்ச் சொல்லா? தொல்காப்பியம், மதுரைக்காஞ்சி என்னும் இவ்விரு நூல்கள் தவிர வேறு பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் இச்சொல் பயின்று வரவில்லை. 'சூதார்' என்றொரு சொல் வழக்கினை ஐங்குறுநூற்றில் பார்க்கிறோம்.

சூதார் குறுந்தொடிச் சூரமை நுடக்கத்து (ஐங்.71)

இதில் 'சூதார்' என்பது தொடிக்கு அடையாக வந்திருப்பது காணலாம். சூது+ஆர்=சூதார் எனப் பிரித்து, உரையாசிரியர் ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை சூதாடுவோரின் காய் போலும் தொடி என்று பொருளுரைப்பார்.

சூதர் என்ற சொல் சூதாடுவார் என்றும் பொருள்படும். ஆயின், தொல்காப்பியத்திலும் மதுரைக்காஞ்சியிலும் வரும் 'சூதர்' சூதாடுவோர் அல்லர். இவர்கள் கூத்துக் கலைஞரே ஆவர்.

சூதர் முதலான வடமொழிப் பெயர்களை நோக்க, இவர்கள் ஆரியர் எனக் கருதலாம். அக்காலத்தில் பார்ப்பனரும் கூத்துக் கலையில் தம்மைத் தொடர்புப்படுத்தியிருந்தது உண்டு.

ஆரியர் கயிறாடு பறையின் (குறுந்.7)

என்பது ஒரு சான்று.

விரிநூல் அந்தணர் விழவு தொடங்கப்
புரிநூல் அந்தணர் பொலங்கலம் ஏற்ப
வெம்பா தாக வியனில வரைப்புஎன
அம்பா ஆடலின்... ... ... (பரி.11: 77-80)

இதில் ***விரிநூல் அந்தணர்*** என்பார் நாட்டிய நன்னூல் போன்ற நாடகநூல்களை விரிவாகக் கற்ற அந்தணர் ஆவர். அவ்அந்தணர் விழவு (நாடகம்) தொடங்கினார்கள் என அறிகிறோம். இதனால், அம்பாளுக்கு (கொற்றவைக்கு) அம்பா ஆடல் என்னும் கூத்தினை நடத்திய சான்றோர் விரிநூல் அந்தணரே என்பது தெரிகிறது.

வாழ்க்கை அதுவாகக் கொண்ட முதுபார்ப்பான்
வீழ்க்கைப் பெருங்கருங்கூத்து (கலித்.65)

என முதுபார்ப்பான் ஆடிய பெருங்கூத்தினைக் கலித்தொகையில் காணமுடிகிறது. அவர்களைப் போன்றோரே சூதர், மாகதர், வேதாளிகர் என்னும் இவர்கள் எனலாம்.

தொல்காப்பியத்தின்வழி 1. வேலன், 2. சூதர், 3. கூத்தர், 4. பாணர், 5. பொருநர், 6. விறலியர், 7. பாடினி ஆகிய ஏழு கலைஞர்கள் பற்றிய செய்திகளை இவ்வியலில் அறிந்தோம்.

---

130. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.156.

சங்கப் பனுவல்களின்வழி 1.கூத்தர், 2.கண்ணுளர், 3.கோடியர், 4.வயிரியர், 5.பாணர், 6.பொருநர், 7.விறலியர், 8.பாடினி, 9.இயவர், 10.நகைவர், 11.அகவுநர், 12.அகவன் மகளிர், 13.கட்டுவிச்சியர், 14.இளையர், 15.கைவல் இளையர், 16.குறுங்கூளியர், 17.உருளமுழ கூளியர் (கவர்கால் கூளியர்), 18.சூதர், 19.மாகதர், 20.வேதாளிகர் ஆகிய இருபது கலைஞர்களையும் இவ்வியலில் விளக்கமாகவும் விரிவாகவும் அறிந்தோம்.

இத்தொகையினரோடு பரத்தையர், கொண்டி மகளிர், கடைநிலை விலைக்கணிகையர் என்னும் பாலியல் தொழிலைக் கொண்ட மகளிரும் ஆடல் பாடல் கலைகளை வளர்த்தனர் என்பதும் சங்கப் பாடல்களில் பரவலாகக் கிடைக்கும் செய்தி. சங்க காலத்து விறலியர் வழிவந்த கணிகையரின் வழி வந்தவளே சிலப்பதிகாரத்து நாடகம் ஏத்தும் நாடகக் கணிகை மாதவி. இவ் வரலாற்று உண்மையும் இங்கு மனங்கொள்ளத் தக்கது.

நிறைவுரை

It may, perhaps, be said that as long as there was no history of Tamil drama, there was no need for a major inquiry into the origins of it.

— **Karthigesu Sivathambi, Drama in Anciant Tamil Society, 1981, P.399.**

பொதுவாக இப்படி சொல்வதுண்டு

தமிழ் நாடகம் என்பதற்கு ஒரு வரலாறு இல்லை. அதனால், தமிழ் நாடகத்தின் ஆதியைக் குறித்த பெரிய ஆராய்ச்சிக்கும் ஒரு தேவை ஏற்படவில்லை.

தமிழ் நாடகத்தின் ஆதியை- அதன் தோற்றத்தை- இன்னும்- அது பற்பல வகை வகையாக வளர்ந்து- பல்கிப் பெருகிய வரலாற்றை இந்நூலில் எள்ளளவாவது சொல்லிவிட்டதாக உணர்கிறேன். இன்னும் சொல்ல நிறைய- நிறையவே இருக்கிறது!

தமிழ் நாடகம், ஆதி வேட்டைத் தொழிலை வேகப்படுத்தும் ஓர் உத்தியாக– தனக்குள் ஆக்கத்தை வருவிக்கும் வேட்டைத் தந்திரப் பயிற்சியாக – வேட்டையில் கெலித்ததை நினைவுக்குக் கொண்டு வந்து மகிழ்ந்து ஆடிய– முன் நடந்ததைப் போலச்செய்தலாக ஆடிப் பார்த்தால், பின்வரும் வேட்டையிலும் வெல்லலாம் என்ற நம்பிக்கையில் ஆடி மகிழ்ந்த தொன்மைக் கால வேட்டைச் சமூகத்தின் வேட்டுவச் சடங்காகவே தோன்றியது.

வேட்டையும் ஒரு போராட்டம்தான். வேட்டைப்போரில் பிறந்த நாடகம், போர்க்களத்தில் தவழ்ந்து எழுந்து நின்றது! தமிழ் நாடகம் பிறந்தது போர்க்களத்தில் என்றால் அது பொருந்தும். துடிநிலை (குடிநிலை) என்பது முதலாகத் தமிழ் நாடக வரலாறு தொடங்குகிறது.

துடிநிலைதான் தமிழ் இனத்தின் முதல் கூத்து. அது தனிக்கூத்து. பலரும் கூடிஆடிய கூடியாட்டம், வெட்சிப்போர் வந்தபிறகுதான் வந்தது. வெட்சிப்போர் மறவர்களாக முதலில் படையில் சேர்ந்த குடியினர் துடியர் ஆவர். அவர்களின் கையில் எப்போதும் வேல் இருக்கும். **துடியரின் குடிவழிவந்தவனே வேலைக் கையில் ஏந்தி ஆடிய வேலன். அவ்வேலனே ஆதிக் கட்டியங்காரன்!** வேலன், வெறி பாடித் தொடங்க, அவனைத் தொடர்ந்து போர் வீரர்கள் சேர்ந்து ஆடிய முதல் கூடியாட்டமே வெறியாட்டயர்ந்த **காந்தள்!** அதன்பின் தமிழ்நாடகம் வீறுகொண்டு வளரத் தொடங்கியது.

தொல்காப்பியத்தில் 60 நாடகப் பெயர்களும் சங்க இலக்கியப் பனுவல்களில் பொதுநிலையில் 25 நாடகப் பெயர்களும் **விழவு** எனப் பெயரிய நிலையில் 21 நாடகப் பெயர்களும் ஆகமொத்தம் 106 நாடக வகைகளை இந்நூல் தொகுத்துள்ளது.

சங்க காலத்தில் இருந்த **புலிநோக்கு உறழ் நிலை** என்ற கூத்தினை ஆய்வாளர் யாரும் இதுவரை அறிந்து கூறவில்லை. இதுபோல், யார் கண்ணுக்கும் தென்படாத பல புதிய நாடக வகைகள் என் கண்களுக்குத் தெரிகின்றன.

பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் 'விழவு' என்றால் அது நாடகம்! இதை எந்த உரையாசிரியர்களும் சொன்னதில்லை. ஆனாலும் இது சத்தியம்! இது இந்நூலில் நிறுவப்பட்டுள்ள புதிய செய்தி.

இந்திர விழவு, உள்ளி விழவு, சேரி விழவு, காமவேள் விழவு, வெண்கை விழவு முதலிய விழவு எனப் பெயரிய நாடகங்களில் புதிய உண்மைகளைக் கண்டு கூறியுள்ளது இங்குச் சுட்டத்தக்கது.

வேலன், சூதர், கூத்தர், பாணர், பொருநர், விறலியர், பாடினி ஆகிய கலைஞர்கள் பற்றிய செய்திகளைத் தொல்காப்பியத்தின் வழியாகவும், துடியர், பறையர், கடம்பர், கூத்தர், கண்ணுளர், கோடியர், வயிரியர், பாணர், பொருநர், விறலியர், பாடினி, இயவர், நகைவர், அகவுநர், அகவன் மகளிர், கட்டுவிச்சி, கல்லா இளையர், கைவல் இளையர், குறுங் கூளியர், உருவெழு கூளியர், சூதர், மாகதர், வேதாளிகர் ஆகியோர் பற்றிய செய்திகளைச் சங்க இலக்கியங்களின் வழியாகவும் இவ்வியலில் விளக்கியுள்ளேன்.

குறுங்கூளியர், உருவெழு கூளியர் (கவர்கால் கூளியர்) என்ற இரவலர்க் கலைஞரை இதுகாறும் உரையாசிரியர், ஆய்வாளர்கள் யாரும் இனங்கண்டு கூறவில்லை. இது புதிய செய்தி! உரையாசிரியர்களின் மனப்பாங்கு பற்றிய மெய்ம்மை நமக்குப் புலப்பட வேண்டும். உரையாசிரியர்கள் மிகப் பெரியவர்களே! **பெரியோரை வியத்தலும் இலமே** என்றபடி, அவர்களின் உரையை உரசிப்பார்த்து மெய்ப்பொருள் காண்பது அறிவாகும்.

பரிமேலழகர் நாடகக்காரர்களைச் சிற்றினம் என்று வெறுப்பார். **அகத்தியரே முதல்நூலாசிரியர்; தொல்காப்பியம் அதன் வழிநூலே** என்பதில் வெறித்தனமான நம்பிக்கை கொண்டவர் பேராசிரியர். அகத்தியத்தை முதனூல் என ஒத்துக்கொள்ளாதவர்களை **வேத வழக்கொடு மாறுகொள்வார்** என வசைபாடுவார். அதே கருத்தை உச்சிமேல் வைத்துப் போற்றுவார் நச்சினார்க்கினியர். அகத்தியம் தமிழுக்கு முதல்நூல் அன்று என்று யாராவது சொன்னால் அவரைக் **கண்ணழிவு கூறுவார்** எனச் சாடுவார். தொல்காப்பியர் 'என்ப' என்றால், 'என்ப என்றது அகத்தியனாரை' என்று வலிந்து விளக்கம் தருவார். சான்றாக, மரபியல் 94ஆவது நூற்பாவிற்கு நச்சினார்க்கினியர் உரையெழுதுமிடத்தில்,

கைக்கிளை முதலா பெருந்திணை இறுவாய்
முற்படக் கிளந்த எழுதிணை என்ப (தொல். அகத்.1)

என்ற அகத்திணையியல் நூற்பாவை மேற்கோளாக எடுத்தாண்டு, **என்ப** என்றது அகத்தியனாரை என்று கூறுவது காணலாம்.

ஒவ்வோர் உரையாசிரியர்களுக்கும் ஓர் உள்நோக்கம் உண்டு. இளம்பூரணர் ஒருவரே கள்ளமில்லாத வெள்ளிய நெஞ்சத்தவர். சிலபோது தமக்குப் பொருள் புலப்படாவிட்டால், எதையாவது உரையாக எழுத முற்படுவது இவர்க்குப் பெரும்பாலும் பழக்கம் இல்லை. புரியாத மூலச்சொல்லையே உரையாக எழுதிச்செல்வார்.

கொடிநிலை கந்தழி வள்ளி என்ற
வடுநீங்கு சிறப்பின் முதலன மூன்றும்
கடவுள் வாழ்த்தொடு கண்ணிய வருமே

இந் நூற்பாவிற்கு, "குற்றம் தீர்ந்த சிறப்பினையுடைய கொடிநிலை முதலாகச் சொல்லப்பட்ட முற்பட்ட மூன்றும், பாட்டுடைத் தலைமகனைச் சார்த்தி வருங்காலத்துக் கடவுள் வாழ்த்தொடு பொருந்தி வரும்" என்று கொடிநிலை, கந்தழி, வள்ளி இவற்றிற்கு விளக்கத் தராமல் நழுவிச் செல்வதைக் காணலாம். வெஞ்சுடர் மண்டிலம் என்று நச்சினார்க்கினியர் தன் மனம்போன போக்கில் உரையெழுதிச் செல்வதைப்போல் இளம்பூரணர் எழுதுவதில்லை.

உரையாசிரியர் ஒவ்வொருவரின் தனிப்பட்ட இயல்புகளை நன்கு அறிந்தால்தான் அவர்களின் உரை அறத்தைக் கணிக்க முடியும்.

தொல்காப்பியர் காலத்திற்கும் உரையாசிரியர்கள் காலத்திற்கும் இடையே ஏறத்தாழ 2000 ஆண்டுக் காலம் இடைவெளி உண்டு. இன்றுள்ள ஆய்வாளர்களுக்கு இருக்கும் அறிவினும் அவர்கள் மிகுந்த நூலறிவு பெற்றிருந்தாலும், இன்றிருக்கும் வரலாற்றறிவு அவர்களுக்குக் குறைவு. அதனால் **ஆனைக்கும் அடிசறுக்குதல்** அவர்கள் உரைகளில் ஆங்காங்கே நிகழும். அவர்கள் சொல்வது எல்லாமே மூலஆசிரியர் கருத்து என்று நாம் நம்பிவிடக் கூடாது!

இந்நூலில் பெரும்பாலும் ஆதாரங்களின் அடிப்படையிலேயே என் கருத்தைக் கூறியுள்ளேன். ஒருசில இடங்களில் என் அறிவின் ஊகத்தின் வழியும் கூறியிருப்பது எனக்குள் உறைக்கிறது!...

இந்நூலினும், இதில் சொல்லப்படாத அரிய செய்திகள் பலவற்றை இதற்குமுன் நான் எழுதிய ***தமிழ் நாடகக் (குறுங்) கலைக்களஞ்சியம்*** என்ற நூலில் சொல்லியிருக்கிறேன். நாடக வரலாற்றுப் பாதையில் இந்நூலின் கருத்தை உள்வாங்கியவழி அக்கலைக்களஞ்சியத்தைப் படிப்பவர்களுக்கு அது நிறையப் புதுச்செய்திகளைத் தரும்!

துணை நூல்கள்

தமிழ் நூல்கள்

1. அப்பாதுரைப்பிள்ளை,கா. உலக இலக்கியங்கள் (முதற் பகுதி), கழக வெளியீடு, சென்னை, 1949.
2. அரங்கசாமி, பழனி., தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, தஞ்சாவூர், 1989.
3. அன்தோனவா. கொ.அ., போன்காரத்-லேவின், கி.ம., கத்தோவ்ஸ்கி, கி.கி., (மொ.பெ. ஆசிரியர்: சோமசுந்தரம், பூ.,) இந்தியாவின் வரலாறு (*மிகத்தொல்காலம் முதல் 18ஆம் நூற்றாண்டின் நடு வரை*), முன்னேற்றப் பதிப்பகம், மாஸ்கோ, 1979.
4. அன்னி தாமசு, தமிழிலக்கியத்தில் ஊனமுற்றோர், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை-113, 2002.
5. இராமசுவாமி, மு., தமிழ் நாடகம் நேற்று இன்று நாளை, ருத்ரா பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், 1998.
6. இராமநாதன் செட்டியார், லெ.ப.கரு., நோக்கு, அனுராதா அச்சகம், சென்னை-21, 1969.
7. இலக்குவனார், சி., தொல்காப்பிய ஆராய்ச்சி, அபிராமி பதிப்பகம், சென்னை-13, (ஆண்டு இல்லை).
8. இளங்குமரன், இரா., பாணர், மணிவாசகர் பதிப்பகம், சிதம்பரம், 1987.
9. கந்தையாபிள்ளை, ந.சி., ஆரியர்-தமிழர் கலப்பு, முத்தமிழ் நிலையம், சென்னை, 1946.
10. கந்தையா பிள்ளை, ந.சி., ஆரிய வேதங்கள், (எம்.சக்கரவர்த்தி நயினார்) சி.ஐ.பி.ஹவுஸ், சென்னை, 1947.
11. குப்புராசு சரோஜினி, கி.ஆ., மள்ளர் எனும் தேவேந்திரகுல வேளாளர் குலப்பிரிவுகளும் கூட்ட முறைகளும், தமிழர் பண்பாடு சமூக ஆய்வு மன்றம், கோயம்புத்தூர், 2001.
12. சக்தி பெருமாள், அரங்கக் கலை, வஞ்சிக்கோ பதிப்பகம், மதுரை-18, 1984.
13. சக்தி பெருமாள், தமிழ் நாடக வரலாறு, வஞ்சிக்கோ பதிப்பகம், மதுரை-18, 1979.
14. சகஸ்ரநாமம், எஸ்.வி., நாடகக்கலையின் வரலாறு, தமிழ்த்துறை வெளியீடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, 1975.
15. சம்பந்த முதலியார், ப., நாடகத்தமிழ், சென்னை சங்கீத நாடக சபை வெளியீடு, சென்னை, 1962.

16. சரளா, மா.சு., தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு, பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, திருச்சி, 1999.

17. சனல் இடமருகு (தமிழில் த.அமலா), வேதங்கள்: ஓர் ஆய்வு, அலைகள் வெளியீட்டகம், சென்னை-24, இரண்டாம் பதிப்பு, 1997.

18. சூரியநாராயண சாஸ்திரி, வி.கோ., தமிழ் மொழியின் வரலாறு, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 2010.

19. சூரியநாராயண சாஸ்திரி, வி.கோ., (பரிதிமாற்கலைஞர்), நாடகவியல், வி.சூ.சுவாமிநாதன் பதிப்பகம், சென்னை, 1956.

20. ஞானமூர்த்தி, தா.ஏ., நாடகத் திறன், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை-113, 1987.

21. தமிழண்ணல், சங்க மரபு, சிந்தாமணி பதிப்பகம், மதுரை, 2009.

22. தமிழண்ணல், தொல்காப்பியர், சாகித்திய அக்காதெமி வெளியீடு, புது தில்லி, இரண்டாம் பதிப்பு, 2001.

23. தேவநேயன், ஞா., தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, நேசமணி பதிப்பகம், காட்டுப்பாடி விரிவு, 1979.

24. நடராஜன், நவாலியூர்., வடமொழி இலக்கிய வரலாறு, சங்கீதா பதிப்பகம், சென்னை-17, 1979.

25. பகவதி, கு., (பதி.ஆ.), தமிழ் மேடை நாடக வரலாறு, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை-113, 2001.

26. பழநியப்பன், மு., வரலாற்றுக்கு முன் வையகம், தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை-5, 1986.

27. பிள்ளை, கே.கே., தமிழக வரலாறு மக்களும் பண்பாடும், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை-113, 2008.

28. பாலசுப்பிரமணியம், சிற்பி., அமுதன் (பதி.ஆ.), வளமார் கொங்கு வரலாறும் பண்பாடும், உலகத் தமிழ்ச் செம்மொழி மாநாட்டு வெளியீடு, கோவை, 2010.

29. பெருமாள், ஏ.என்., தமிழ் நாடகம் – ஓர் ஆய்வு, தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை-20, 1979.

30. பெருமாள், எஸ்.ஏ., மனிதகுல வரலாறு, ரெட் ஸ்டார் பப்ளிகேஷன், மதுரை-16, 2001.

31. மீனாட்சிசுந்தரம், தெ.பொ., பத்துப்பாட்டு ஆய்வு, சர்வோதய இலக்கியப் பண்ணை, மதுரை, 1981.

32. வரதராசன், மு., தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, சாகித்திய அக்காதெமி வெளியீடு, புது தில்லி, பதினெட்டாம் பதிப்பு, 2003.

33. விமலானந்தன், மது.ச., தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1978.

34. வெள்ளைவாரணர், க., தமிழிலக்கிய வரலாறு—தொல்காப்பியம், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், சிதம்பரம், 1962.

35. வையாபுரிப்பிள்ளை, எஸ்., இலக்கியச் சிந்தனைகள், பாரி நிலையம், சென்னை, 1956.

36. ஷாஜகான் கனி, வெ.மு., அரங்கேற்றுகாதை ஆராய்ச்சி, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை-113, 2009.

37. ஜகந்நாதராஜா, மு.கு., வடமொழி வளத்திற்குத் தமிழரின் பங்கு, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை-98, 1994.

உரை நூல்கள்

38. ஆறுமுக நாவலர் (புதுக்கிய உரை), நன்னூல் காண்டிகை உரை, ஆறுமுகநாவலர் வி.அச்சகம், 25ஆவது பதிப்பு, 1968.

39. கலியாணசுந்தரையர், எஸ். (பதி.ஆ.), சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்குநல்லாருரையும், கபீர் அச்சுக்கூடம், சென்னை, 1950.

40. குணசேகரன், கரு.அழ., பதிற்றுப்பத்து மூலமும் ஆராய்ச்சிப் புத்துரையும், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை-113, 2010.

41. சங்கரநமச்சிவாயர் (உரை ஆ), நன்னூல் மூலமும் உரையும். லாஜர்னல் அச்சுக்கூடம், 1935.

42. சாமிநாதையர், உ.வே., (உரை ஆ.), குறுந்தொகை, கபீர் அச்சுக்கூடம், சென்னை, நான்காம் பதிப்பு, 1962.

43. சாமிநாதையர், உ.வே., (பதி.ஆ.), பழைய உரை, புறநானூறு மூலமும் உரையும், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1985.

44. பரிமேலழகர் (உரை ஆ.), திருக்குறள் பரிமேலழகர் உரையுடன், திருப்பனந்தாள் வெளியீடு, திருப்பனந்தாள், 1968.

45. பழைய உரை, புறநானூறு, பகுதி-1, கழக வெளியீடு, சென்னை, 1947.

46. துரைசாமிப்பிள்ளை, ஔவை சு., (உரை ஆ.), ஐங்குறுநூறு மூலமும் உரையும், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1978.

47. துரைசாமிப்பிள்ளை, ஔவை சு., (உரை ஆ.), நற்றிணை மூலமும் விளக்கவுரையும், அருணா பப்ளிகேஷன்ஸ், சென்னை-17, 1966.

48. துரைசாமி, ஔவை சு., (உரை ஆ.), புறநானூறு மூலமும் உரையும், இரண்டாம் பகுதி, கழக வெளியீடு, சென்னை, 1968.

49. நச்சினார்க்கினியர் (உரை ஆ.), பத்துப்பாட்டு மூலமும் உரையும், உ.வே.சாமிநாதையர் நூல்நிலையம், திருவான்மியூர், 1986.

50. வெள்ளைவாரணன், க., (உரை வள ஆசிரியர்), தொல்காப்பியம் புறத்திணையியல் உரைவளம், பதிப்புத்துறை, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, 2001.

அகராதி, கலைக்களஞ்சியம் முதலியன

51. அரங்கசாமி,பழனி., முதலியபலர்(பதி.ஆ.), பெருஞ்சொல்லகராதி, தொகுதி-3, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1992.

52. சண்முகம்பிள்ளை, முத்து., முதலியோர் (பதி.ஆ.), பெருஞ்சொல்லகராதி, தொகுதி இரண்டு, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1989.

53. சிங்காரவேலு முதலியார், ஆ., அபிதான சிந்தாமணி, ஏசியன் எடுகேஷனல் சர்வீஸஸ், புதுதில்லி, 1983.

54. சுந்தரம், வீ.ப.கா., தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், முதல் தொகுதி, பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சி, 1992.

55. சுந்தரம், வீ.ப.கா., தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், இரண்டாம் தொகுதி, பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சி, 1994.

56. சுந்தரம், வீ.ப.கா., தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், மூன்றாம், பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சி, 1997.

57. சுந்தரம், வீ.ப.கா., தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், நான்காம் தொகுதி, பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சி, 2000.

58. மம்மது, நா., தமிழிசைப் பேரகராதி (சொற்களஞ்சியம்), இன்னிசை அறக்கட்டளை, மதுரை, 2010.

59. மாதையன், பெ., முதலிய பலர் (பதி.ஆ.), பெருஞ்சொல்லகராதி, தொகுதி-4, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 2002.

60. வீராசாமி, தா.வே., (முதன்மைப் பதி.ஆ.), பெருஞ்சொல்லகராதி, தொகுதி-1, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்,1988.

61. கழகத் தமிழ் அகராதி, கழக வெளியீடு, சென்னை, 1969.

62. தமிழ் லெக்சிகன், தொகுதி-5, சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை, 1934.

63. தமிழ் லெக்சிகன், தொகுதி-6, சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை, 1934.

மலர்கள்

64. உலகத் தமிழ்ச் செம்மொழி மாநாடு சிறப்பு மலர், கோவை, 2010.

65. தமிழ் மாகாண நாடகக்கலை அபிவிருத்தி மாநாட்டு மலர், ஈரோடு, 1944.

இதழ்கள்

66. சொல் புதிது, ஏப்ரல்-ஜூன், 2001.

67. நாவாவின் ஆராய்ச்சி, ஜூலை, 1990.

ஆய்வேடு

வெ.மு.ஷாஜகான் கனி, விடுதலைக்குப்பின் தமிழ் மேடை நாடகங்கள், முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், 1998.

ஆங்கில நூல்கள்

1. Bharata Muni, R.S. Nagar (Ed.), Natya Sastra, Chapter-1, Slogams 16-19, Parimal Publications, Delhi, 1984.

2. Devangana Desai, Erotic Sculpture of India, Tata McGraw-Hill Publishing Co., New Delhi, 1975.

3. James Theophilus Appavoo, Folklore for Change, T.T.S. Publications, Tamilnadu Theological Seminary, Madurai, 1986.

4. Joyce Peel, Miss., Handbook on Religious Drama, 1955.
5. Krishna Iyar, E., Bharatha Natya and other Dances of Tamilnadu, The Maharaja Sayiji Rao University of Baroda, 1957.
6. Northrop frey, Anatomy of criticism four essays, Princefon, New Jersey, 1973.
7. Phyllis Hartnoll, A concise History of the Theatre Thames and Hudson, London, 1968.
8. Pillai, K.K., A Social History of the Tamils, Part-I, University of Madras, Madras, 1969.
9. Sathianatha Ayyar, R., History of India, Vol.I., Viswanathan & Co., Madras, 1970.
10. Sivathambi, Karthigesu., Drama in Anciant Tamil Society, New Century Book House Private Ltd., Madras-98, 1981.
11. Srinivasa Iyyangar, M., Tamil Studies, Asian Educational Services, New Delhi, 1914.
12. Vaiyapuripillai, S., History of Tamil Language and Literature, New Centuary Book House Private Ltd., Chennai-6, 1988.

சுருக்கக்குறியீட்டு விளக்கம்

அகத்.	-	அகத்திணையியல்
அகம்.	-	அகநானூறு
அடியார்க்.	-	அடியார்க்குநல்லார்
அரங்.	-	அரங்கேற்றுகாதை
ஆறா.பத்.	-	(பதிற்றுப்பத்தின்) ஆறாம் பத்து
இ.பத்.	-	(பதிற்றுப்பத்தின்) இரண்டாம் பத்து
இளம்.	-	இளம்பூரணர்
உரி.	-	உரியியல்
உரை ஆ.	-	உரை ஆசிரியர்
உ.வே.சா.	-	உ.வே.சாமிநாதையர்
எச்ச.	-	எச்சவியல்
ஐங்.	-	ஐங்குறுநூறு
ஐந். எழு.	-	ஐந்திணை எழுபது
ஐந். பத்.	-	(பதிற்றுப்பத்தின்) ஐந்தாம் பத்து
க.ஆ.	-	கட்டுரை ஆசிரியர்
கட. வா.	-	கடவுள் வாழ்த்து
கம்பரா.	-	கம்பராமாயணம்
கல்லா.	-	கல்லாடம்
கலித்.	-	கலித்தொகை
களவு.	-	களவியல்
கற்.	-	கற்பியல்
கிளவி.	-	கிளவியாக்கம் (சொல்லதிகார முதல் இயல்)
குறள்.	-	திருக்குறள்
குறிஞ்சிப்.	-	குறிஞ்சிப்பாட்டு
குறுந்.	-	குறுந்தொகை
கைந்.	-	கைந்நிலை
கோ. பு.	-	கோயில் புராணம்
சம். தேவா.	-	சம்பந்தர் தேவாரம்
சம். பு.	-	சம்பந்தர் புராணம்
சிலப்.	-	சிலப்பதிகாரம்
சிறுபாண்.	-	சிறுபாணாற்றுப்படை
சீவக.	-	சீவகசிந்தாமணி
சுந். தேவா.	-	சுந்தரர் தேவாரம்
செய்யு.	-	செய்யுளியல்
திருக்.	-	(மாணிக்கவாசகரின்) திருக்கோவையார்
திருநா. தேவா.	-	திருநாவுக்கரசர் தேவாரம்
திருமுருகு.	-	திருமுருகாற்றுப்படை
திரு. வீரட்.	-	திருவதிகை வீரட்டானம் (ஆறாம் திருமுறை)
திவா.	-	திவாகரம்
தொகு. ஆ.	-	தொகுப்பாசிரியர்

தொல்.	-	தொல்காப்பியம்
நச்.	-	நச்சினார்க்கினியர்
நற்.	-	நற்றிணை
நன்.	-	நன்னூல்
நாச்சியார்.	-	நாச்சியார் திருமொழி
நாலடி.	-	நாலடியார்
நாலாயிரத் திவ்.	-	நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தம்
நூல்.	-	நூல்மரபு
நெடுநல்.	-	நெடுநல்வாடை
ப.	-	பக்கம்
பக்.	-	பக்கங்கள்
பட்டினப்.	-	பட்டினப்பாலை
பண்டா.மும்.கோ.	-	பண்டார மும்மணிக்கோவை
பதி.ஆ.	-	பதிப்பாசிரியர்
பதிற்.	-	பதிற்றுப்பத்து
பரி.	-	பரிபாடல்
பரி. தி.	-	பரிபாடல் திரட்டு
பிங்.	-	பிங்கலம்
புள்ளிமயங்.	-	புள்ளி மயங்கியல்
பு.வெ.மா.	-	புறப்பொருள் வெண்பாமாலை
புறத்.	-	புறத்திணையியல்
புறம்.	-	புறநானூறு
பெரியபு.	-	பெரியபுராணம்
பெருங்.	-	பெருங்கதை
பெரும்பாண்.	-	பெரும்பாணாற்றுப்படை
பேரா.	-	பேராசிரியர்
பொதி. நிக.	-	பொதிகை நிகண்டு
பொருந.	-	பொருநராற்றுப்படை
பொருளி.	-	பொருளியல்
மணி.	-	மணிமேகலை
மதுரைக்.	-	மதுரைக்காஞ்சி
மலைபடு.	-	மலைபடுகடாம்
மாணிக்.	-	மாணிக்கவாசகர்
மீனா.கு.	-	மீனாட்சியம்மை குறம்
மு.நூ.	-	முற்சுட்டிய நூல்
மு. பள்.	-	முக்கூடற்பள்ளு
முல்லைப்.	-	முல்லைப்பாட்டு
மெய்ப்.	-	மெய்ப்பாட்டியல்
மேலது	-	மேலே காட்டிய நூல்
A.D.	-	Anno Domini (In the year of our Lord)
B.C.	-	Before Christ
Ed.	-	Editor
P.	-	Page
Pp.	-	Pages

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை - 600 113
அண்மை வெளியீடுகள்

	ரூ.பை.
திருப்புகழ் ஒளிநெறி பகுதி - III	80.00
தொல்காப்பியம்-சொல்லதிகார மூலமும் சேனாவரையருரையும்	200.00
தொல்காப்பியம்-பொருளதிகார மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும்	325.00
தொல்காப்பியம் - பொருளதிகார மூலமும் பேராசிரியர் உரையும்	300.00
Economic Heritage of the Tamils	115.00
மலேசியத் தமிழரும் தமிழும்	100.00
தமிழ்ப் புனைகதைகளில் உளவியல்	35.00
தமிழியல் ஆய்வுச் சிந்தனைகள் - தொல்லியல், வரலாறு, சமூகவியல்	100.00
கதைப் பாடல்களில் கட்டுடைப்பாட்டு மீறல்கள்	95.00
Bibliography on Translations	175.00
திராவிட மொழி இலக்கியங்கள்	200.00
தமிழ்ச்சொற் பிறப்பாராய்ச்சி	45.00
மொழி பெயர்ப்பியல்	45.00
சி.வை. தாமோதரம்பிள்ளை	40.00
சொல்லிலக்கணக் கோட்பாடு தொல்காப்பியம் - முதல் பகுதி	70.00
இசுலாமியச் சிற்றிலக்கியங்கள்	40.00
பாவாணர் கடவுள் நம்பிக்கையும் சமயச் சால்பும்	30.00
மகளிர் முன்னேற்றத்தில் "அவள் விகடன்" இதழின் பங்களிப்பு	35.00
தமிழர் நாட்டு விளையாட்டுகள்	95.00
தமிழர் பழக்க வழக்கங்களும் நம்பிக்கைகளும்	120.00
மீனவர் சமுதாய நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்	35.00
A Course in Modern Standard Tamil	65.00
இசை மருத்துவம்	45.00
கம்பன் களஞ்சியம்	550.00
குலோத்துங்கன் பார்வையில் சமுதாயம்	70.00
நவீன நாடகங்களும் ஊடகங்களும்	50.00
மனிதப் புனிதர் கக்கன்	110.00
மூவர் தமிழ் - மூன்று பார்வைகள்	50.00
காமன்வெல்த் நாடுகளின் கவிதைகள்	100.00
அறிஞர்களின் பார்வையில் பேரறிஞர் அண்ணா	145.00
மொழிபெயர்ப்பு ஒரு கவின் கலை	75.00
சங்க இலக்கியத்தில் சமூக ஆய்வுகள்	55.00
கவிஞர் குலோத்துங்கனின் 'மானுட யாத்திரை' காவிய வானில் ஒரு தாரகை	45.00

688 தமிழ் நாடக வகையும் வரலாறும் 110.00